BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

numero speciale

Rouben Mamoulian

di

GIULIO CESARE CASTELLO

76 PAGINE
15 TAVOLE

SAGGIO CRITICO - FILMOGRAFIA - BIOGRAFIA - TEATROGRAFIA - BIBLIOGRAFIA

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXV - NUMERO 3 - MARZO 1964

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 3

marzo 1964

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Un convegno sull'originale televisivo

Si è tenuto a Roma il 20 febbraio, a Palazzo Venezia, un convegno sull'« originale televisivo », presieduto dal Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Leonardo Fioravanti, con la partecipazione di numerosi scrittori e personalità del cinema e della T.V., fra cui gli autori Vladimiro Cajoli, Federico Zardi, Enzo Storelli, il Presidente del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione dell'UNESCO, John Maddison, e giornalisti, registi televisivi, critici.

L'iniziativa del convegno era stata presa dalla editrice « TV Lexicon », diretta da Guido Guarda.

Ha preso per primo la parola il dott. Fioravanti, che ha sottolineato l'interesse che intellettuali, sociologi, scrittori e politici manifestano sempre più nei riguardi della TV, ricordando quanti hanno contribuito in modo determinante a creare vivi fermenti di studi intorno al « piccolo schermo ».

La relazione ufficiale, servita di base alle vivaci e fertili discussioni che hanno contraddistinto il convegno, è stata tenuta dal regista televisivo Edmo Fenoglio, dal regista, cioè, che ha diretto, fra l'altro, *I giacobini* di Zardi, col quale sta ora preparando *I camaleonti*. Fenoglio si è intrattenuto sui problemi estetici e pratici del cosiddetto « originale televisivo », esaminandone varie definizioni. Il problema dell'« originale televisivo » è strettamente legato ai dibattiti che sulla stampa e in vari convegni (ricordiamo fra gli altri quelli di Grosseto, in occasione dei vari Premi Marconi) si sono svolti sullo « specifico » televisivo, nella ricerca di fenomeni particolari che, nell'ambito della TV, possano segnare il passaggio da una mera funzione di veicolo di informazione ad una autentica espressione di valori artistici autonomi. L'« originale televisivo », ha detto Fenoglio, passando in rassegna varie definizioni, può essere tutto ciò che fa spettacolo alla TV (partita di calcio, cerimonia, dibattito); oppure la ripresa di un testo scritto appositamente per la TV, un nuovo spettacolo che tenga presenti le peculiari qualità della TV; o infine ogni forma di spettacolo televisivo, indipendentemente dalle sue forme tecniche e artistiche, che sul video, e mediante il video, sia scelta, interpretazione, e non cronaca. Si è richiamato anche alla definizione che Federico Doglio, nel volume edito da « Bianco e Nero », ha dato del « Teledramma »: un testo originale, elaborato in forma drammatica, concepito espressamente per la televisione. Il relatore ha quindi esaminato quanto è stato fatto dalla televisione italiana da dieci anni a questa parte nello specifico settore, rilevando che fra tutte le trasmissioni così concepite hanno fatto spicco *Svolta pericolosa* e *Vivere insieme*. Infine si è trattenuto sui concorsi indetti dalla R.A.I. per la ricerca di « originali televisivi », indicando, tra i testi da lui considerati più rappresentativi, *Le gocce* di Enzo Storelli.

Nel dibattito sono intervenuti gli attori Achille Millo e Ileana Ghione (protagonisti de *Le gocce*); Vladimiro Cajoli, autore del famoso *I figli di Medea*, Federico Zardi, Federico Doglio, Angelo D'Alessandro, John Maddison e molti altri. Gli

autori hanno tenuto a sollevare problemi che hanno suscitato calorosi interventi: la difficoltà in cui si trova l'autore che ha qualcosa da dire, urtando in infinite titubanze dei « programmatori », e la realtà, più o meno accettata, del regista co-autore del dramma. Aspetto, questo che ha trovato contrari gli scrittori, e favorevoli, naturalmente, i registi.

Giovanni Paolucci

Il 21 marzo 1964 è morto improvvisamente a Roma il regista Giovanni Paolucci, nato a Pallanza il 24 giugno 1912. Paolucci ha svolto anche attività di critico e teorico cinematografico (si vedano a questo proposito i suoi saggi su « Bianco e Nero »), fu insegnante di recitazione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, ed è stato particolarmente un documentarista di sicuro intuito ed elevate qualità tecniche. In collaborazione con Piero Portalupi diresse nel 1935 il suo primo film sperimentale: *La nave,* che ottenne un secondo premio alla Mostra di Venezia, nella speciale categoria dei film sperimentali. Nel 1936 si trasferiva a Roma e cominciava una assidua attività di documentarista presso l'Istituto Nazionale Luce, dirigendo tra l'altro, *Portofino, Musica a Santa Cecilia, Galileo Galilei, Cinque terre, Educarsi al lavoro, Casa Verdi. Portofino* e *Cinque terre* furono presentati rispettivamente alla nona e alla decima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, a Venezia. Erano poetiche interpretazioni di località della regione cui apparteneva, e furono considerati tra i migliori della produzione italiana dell'epoca: il nome di Paolucci fu sovente portato ad esempio, in questo particolare settore della cinematografia italiana, insieme a quelli di Francesco Pasinetti, di Luciano Emmer, di Fernando Cerchio, e di pochi altri.

Nell'immediato dopoguerra il valore di documentarista del Paolucci veniva riconfermato con un Nastro d'argento per il miglior cortometraggio, assegnatogli nel 1946 per *La valle di Cassino.* Realizzava nello stesso anno un film a soggetto, *Preludio di amore,* presentato ai festival cinematografici di Locarno e di Bruxelles.

Paolucci non doveva, però, dopo questo film, abbandonare la sua attività documentaristica. Anzi dirigeva sempre nel 1946, *Monte Bianco, Quartiere genovese* nel 1948, e molti altri cortometraggi, due dei quali, *Montagna di cenere* e *Sardegna,* ottenevano, il primo, il Premio della critica francese al Festival di Cannes del 1953 e il secondo, il premio per il documentario a colori alla Mostra di Venezia.

Nel 1954 Paolucci affronta il film per ragazzi con *Orizzonti del sole,* a colori, prodotto dalla Phoenix, che ottiene il primo premio *ex aequo* oltre alla « Gondola d'argento » del C.I.D.A.L.C. È interpretato dallo scrittore Pea e ambientato nella zona dei laghi, in Lombardia. Narra la storia di un ragazzo insofferente alla vita di collegio che è ricondotto dalla amicizia e dalla comprensione di un naturalista ad una valutazione più pacata dei suoi doveri e dei suoi diritti.

Nel 1955 dirige *La tua donna* e nel 1956, dopo una regia al Maggio Musicale Fiorentino (« La traviata »), realizza *Aria di Taormina,* premiato alla Rassegna del Film Turistico dello stesso anno. Si dedica anche al documentario tecnico-industriale e vince nel 1958 con *La Squibb italiana* il primo premio, a Rouen, della Giornata Europea del Film Tecnico e Industriale. *Lo specchio di acciaio* (1955) vince il Concorso Nazionale del Film Industriale a Monza e *Acciaio tra gli ulivi* la Mostra Internazionale del Cinema Tecnico Didattico e il Premio per il miglior film sullo sviluppo industriale del Mezzogiorno.

Più recentemente aveva girato a Siena un documentato e rigoroso *Caterina di Fontebranda,* ancora in Liguria alcuni documentari tecnico-industriali a Conegliano, e infine aveva riportato materiale documentario da una sua non breve permanenza in Indonesia. Nel settore del lungometraggio a soggetto era stato anche regista italiano di alcune coproduzioni, come *El Cid.*

Con la scomparsa di Giovanni Paolucci il cinema italiano perde uno dei suoi più fini e sperimentati realizzatori di documentari, considerato senza dubbio il migliore — con Francesco Pasinetti — nell'immediato anteguerra, e prosecutore poi di una tradizione documentaristica di alto livello, poetico e tecnico, della quale rimase sempre come uno dei rappresentanti più valorosi e significativi.

(*m. v.*)

Notizie Varie

UN'OPERA LIRICA DI CAFARO E VERDONE — Il Terzo Programma della radio ha messo in onda il 22 marzo in prima esecuzione assoluta l'opera lirica « Il pianista del Globe », libretto di Mario Verdone, musica di Sergio Cafaro. Protagonista è stato Petre Munteanu, direttore d'orchestra Pier Luigi Urbini. L'opera è ispirata ai pianisti che accompagnavano le proiezioni dei film muti nei vecchi cinematografi.

UN CONVEGNO SUL « CINEMA ITALIANO E LA COMUNITÀ NAZIONALE » — Dal 28 febbraio al 1° marzo ha avuto luogo al teatro Goldoni di Roma, sotto la presidenza di Antonio Petrucci, il I convegno nazionale dell'Associazione Critici Cinematografici Cattolici sul tema: « Il cinema italiano e la comunità nazionale ». Dopo una prolusione dello scrittore Fortunato Pasqualino, hanno tenuto relazioni Ernesto G. Laura su « una politica nuova per una società in trasformazione » e Paolo Valmarana su « i cattolici e la cultura cinematografica in Italia ». Erano presenti, fra gli altri, Gino Visentini, presidente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Fernaldo di Giammatteo, Giovanni Paolucci, Clemente Crispolti, Vincenzo Siniscalchi, Alfredo Bini, Claudio Triscoli, Ezio Gagliardo, Floris L. Ammannati, sub-commissario del Centro Sperimentale di Cinematografia, Emilio Lonero, G. B. Cavallaro, Nazareno Taddei, Franco Bruno, segretario generale dell'A.G.I.S., mons. Giovanni Fallani, Alberto Pesce, l'on. Vincenzo Gagliardi, Rodolfo Arata, Leonardo Autera, Giacomo Gambetti, Francesco Bolzoni, Leonardo Fioravanti, direttore del C.S.C. Al termine dei lavori è stato proiettato in anteprima il film *Germinal* di Yves Allégret, dal romanzo di Zola.

LUTTI DEL CINEMA — Il 2 marzo, a Parigi, è morto *Georges Rollin*, 54, attore del teatro e (dal '35) del cinema francese; il 17, a New York, *Georges Skouras*, 68, produttore, presidente della United Artists; il 21, a Roma *Giovanni Paolucci*, 52, regista (v. articolo in questo numero); il 23, a Hollywood, *Peter Lorre*, 59, attore del cinema tedesco (*M*) e statunitense.

Vita del C. S. C.

IL DIRETTORE DELLA SCUOLA DI MADRID AL CENTRO — È stato ospite del Centro Sperimentale di Cinematografia Luis Porce de Leon Ronquillo, Direttore della « Escuela Oficial de Cinematografia » di Madrid. Accompagnato dall'arch. Julien Luis Manzano Monis e ricevuto dal dott. Leonardo Fioravanti, Luis Ponce de Leon Ronquillo ha visitato gli impianti del Centro per studiarne al dettaglio la organizzazione in vista della costruzione della nuova scuola madrilena, che verrà attrezzata anche con impianti televisivi, come è già avvenuto per il C.S.C.

VISITA AL C.S.C. DI CINEASTI CECOSLOVACCHI — I cineasti cechi K.M. Wallò, regista cinematografico e drammaturgo, e Zdenek Polak, uno dei direttori di produzione della Kratky film di Praga, sono stati in visita al C.S.C. in occasione di un loro soggiorno romano.

ALTA ONORIFICENZA FRANCESE A DE PIRRO — L'Ambasciatore di Francia al Quirinale ha consegnato a nome del Presidente della Repubblica Francese, la « Croce delle arti e delle lettere », una delle massime onorificenze in campo culturale, all'avv. Nicola De Pirro, commissario alla presidenza del C.S.C. La cerimonia, a cui hanno partecipato le maggiori personalità del cinema italiano, ha avuto luogo a Palazzo Farnese.

Rouben Mamoulian
i suoi film e i suoi critici

di GIULIO CESARE CASTELLO

A mia madre

Il caso di Rouben Mamoulian è abbastanza singolare e degno di discussione. In una recente sistemazione « gerarchica » dei registi americani, dovuta ad Andrew Sarris, profeta statunitense della *politique des auteurs,* Mamoulian era relegato fra gli « idoli caduti » (in buona compagnia, debbo dire: cioè insieme con Huston, Kazan, Lean, Mankiewicz, Milestone, Reed, Wellman, Wilder, Wyler e Zinnemann). La noticina a lui dedicata suonava così: « Mamoulian's tragedy is that of the innovator who runs out of innovations. *Applause* and *City Streets* have been amply honored in the textbooks for helping break the sound barrier, and *Becky Sharp* is usually cited in any tract on the color film. The obviousness of Mamoulian's technique, like King's in *Tol'able David,* is ideal for anthologies. Unfortunately, while Mamoulian was performing his technical acrobatics, Lubitsch, Vidor, Sternberg, Hawks and Ford swept into sound era without breaking their stride. Except for *Applause,* Mamoulian's films date badly. *Love Me Tonight* is imitation Lubitsch with too many camera angles. *High, Wide and Handsome* misapplies Busby Berkeley's crane coreography to the great outdoors, and *The Gary Desperado,* not without its charms, resembles an impersonal operetta. The innovator has become an imitator, and the rest is mediocrity. » (1).

---

(1) « La tragedia di M. è quella dell'innovatore che esaurisce le proprie innovazioni. *Applause* e *City Streets* (Le vie della città) sono stati ampiamente onorati nei manuali per aver contribuito ad infrangere la barriera del suono, e *Becky Sharp* (Becky Sharp) è di regola citato in ogni testo sul film a colori. L'ovvietà della tecnica di M., come quella di King in *Tol'able David,* è ideale per le antologie. Sfortunatamente, mentre M. stava compiendo le sue acrobazie tecniche, Lubitsch,

Risaliamo indietro di trent'anni, dal 1963 al 1933, e rileggiamo quel che scriveva sul medesimo regista, all'epoca delle sue migliori fortune, Dwight Macdonald, il quale — vedi caso — si trova attualmente in aspra polemica di fondo col Sarris, cui egli nega addirittura il riconoscimento del diritto alla qualifica di critico. Macdonald scriveva mentre Mamoulian stava dirigendo *The Song of Songs,* dopo aver realizzato tutte le sue opere più significative, a parte *Becky Sharp.*

« ... Like Michael Arlen, Mamoulian is a bright young Armenian. Also similarly, his productions are glib, imitative, chic, with a fake elegance, a pseudo-wit and a suggestion of Oriental greasiness. They are marked with that vulgarity which is continually straining for effect, which cannot express a simple thing simply. A Mamoulian production can be depended on to overstress the note, whether pitched to lyricism, melodrama, fantasy. Thus his *City Streets,* a gangster melodrama, is directed as heavily and pretentiously as if it were *Greed* or *Sunrise.* There are brooding shadows, shots of pigeons flying beyond prison bars (freedom-get it?), weird angle shots of sculpture. Thus, too, in *Applause,* a sentimental little back-stage tragedy, he put Helen Morgan through her extremely limited paces with all the solemnity due a Sarah Bernhardt. The thrashy emotionalism of the story, which a more honest director would have restrained, Mamoulian plays up for all it is worth. His *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* is a cheaply sensational affair compared to the silent Barrymore version. The brutal exaggeration of Hyde's makeup, physically so much more revolting than Barrymore's, spiritually so much less so, is a typical Mamoulian touch.

To Mamoulian's other cinematic crimes must be added that of plagiarism. *City Streets* is almost pure von Sternberg. And his latest film, *Love Me Tonight,* is a René Clair film plus some Lubitschisms and minus Clair's freshness, wit, and charm. To make up for

---

Vidor, Sternberg, Hawks e Ford fecero il loro ingresso nell'era del sonoro senza che ciò provocasse fratture nel loro cammino. Con l'eccezione di *Applause,* i film di M. sono malamente invecchiati. *Love Me Tonight* (Amami stanotte) è un Lubitsch di imitazione con eccesso di angolazioni. *High, Wide and Handsome* (Sorgenti d'oro) applica erratamente ai grandi esterni le riprese coreografiche di Busby Berkeley a base di gru, e *The Gay Desperado* (Notti messicane), non privo di attrattive, rassomiglia ad una impersonale operetta. L'innovatore è diventato un imitatore, e il resto è mediocrità ».

Clair's wit, Mamoulian has gone in for bigness. His country house is an enormous castle in the most opulent Hollywood tradition, with swarms of aristocratic inmates, long lines of servants, acres of sparkling polished floors. There is not one comic old spinster-there are three, which of course makes it three times amusing. (Mamoulian, by the way, has more of Cecil B. De Mille in him than his admirers suspect.) For Clair's freshness, Mamoulian substitutes a hectic experimentation with trick effects. Sometimes this is pleasing enough, as theuse of slow motion in the hunting scene. But Mamoulian uses his tricks unintelligently, without taste. The shot of the horn-blowing huntsman, for example, taken from an Eisenstein angle, strikes a heroic note that is absurdly out of key in a musical comedy featuring Jeannette Macdonald and Maurice Chevalier. For Clair's casual charm Mamoulian can make no substitution. To be light and casual is simply not in him. The opening sequence, in which Chevalier's impromptu morning song is caught up by one person after another, and the closing episode, when the princess gallops after her lover's train and stops it by planting herself, on horseback, across the tracks — such things cry out to be treated lightly. Alas, the Mamoulian touch, too heavy even for melodrama, quite crushes the life out of such frail little blooms of fantasy.

The only reason for considering Mamoulian's work at such length is that he is taken seriously by many otherwise intelligent persons. » (2).

---

(2) « ... Come Michael Arlen, M. è un brillante giovanotto armeno. Altra somiglianza, le sue produzioni sono levigate, di imitazione, "chic", con una eleganza fasulla, un pseudo spirito ed una punta di untuosità orientale. Sono improntate da quella volgarità che tende continuamente all'effetto, che non è capace di esprimere una cosa semplice in modo semplice. Si può star certi che una produzione di M. forzerà i toni, siano questi lirici, melodrammatici, fantastici. Così il suo *City Streets,* un *melodrama* di gangsters, è diretto pesantemente e pretenziosamente come se fosse *Greed* o *Sunrise* (Aurora). Ci sono ombre incombenti, inquadrature di colombi che volano oltre le sbarre di una prigione (la libertà - afferrata l'idea?), inquadrature di sculture bizzarramente angolate. Così, inoltre, in *Applause,* una piccola tragedia sentimentale di ambiente teatrale, egli fece eseguire a Helen Morgan i suoi limitatissimi passi con tutta la solennità propria di un Sarah Bernhardt. M. sfrutta al massimo il futile "emozionalismo" della vicenda, che un regista più onesto avrebbe smorzato. Il suo *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll) è un pezzo *à sensation* da pochi soldi, a confronto della versione muta di Barrymore. La brutale esagerazione del trucco di Hyde, tanto più disgustoso di quello di Barrymore

Un terzo autorevole giudizio negativo su Mamoulian, egualmente formulato da uno studioso americano, è quello di Richard Griffith, il quale, pur riconoscendo al regista certi meriti quanto all'impiego creativo del linguaggio cinematografico, ripete in pratica l'accusa di plagio avanzata da Macdonald: « Mamoulian seemed incapable of absorbing the principles behind the work of the screen's masters; he literally reproduced their actual achievements. Seeing a film of his was like watching an anthology of the styles of other craftsmen. » (3). Il Griffith è giunto fino ad evitare di menzionare Mamoulian nella pur monumentale *pictorial history* del cinema, *The Movies,* da lui curata insieme con Arthur Mayer.

Non soltanto negli Stati Uniti, tuttavia, Mamoulian gode di

---

dal punto di vista fisico, tanto meno tale dal punto di vista spirituale, costituisce un tipico tocco alla M.

Alle altre colpe cinematografiche di M. deve essere aggiunta quella di plagio. *City Streets* è del quasi puro von Sternberg. Ed il suo ultimo film, *Love Me Tonight,* è un film di René Clair, con in più alcuni " lubitschismi " ed in meno la freschezza, lo spirito ed il fascino di Clair. Per compensare la mancanza dello spirito clairiano, M. ha puntato sul " grosso ". La sua casa di campagna è un enorme castello nella più opulenta tradizione hollywoodiana, con sciami di aristocratici abitatori, lunghe file di servi, acri di pavimenti lustri e sfavillanti. Non c'è una sola vecchia zitella comica — ce ne sono tre, il che naturalmente rende la cosa tre volte divertente. (Detto tra parentesi, M. ha in se stesso più di Cecil B. De Mille di quanto i suoi ammiratori non sospettino). Alla freschezza di Clair M. sostituisce un febbrile sperimentalismo con effetti artificiosi. A volte ciò è abbastanza piacevole, come l'uso del rallentatore nella scena della caccia. Ma M. impiega i suoi artifici senza intelligenza né gusto. L'inquadratura del capocaccia che suona il corno, ad esempio, presa con un'angolazione alla Eisenstein, fa risuonare una nota eroica, che è assurdamente fuori chiave in una commedia musicale con Jeannette Mac Donald e Maurice Chevalier. Al fascino spontaneo di Clair M. non è in grado di sostituire niente. Essere lievi e spontanei è cosa che non è proprio da lui. La sequenza iniziale, in cui la canzone mattutina improvvisata da Chevalier è ripresa da una persona dopo l'altra, e l'episodio conclusivo, quando la principessa galoppa all'inseguimento del treno del suo innamorato e lo ferma piantandosi, a cavallo, attraverso i binari — cose di questo genere esigono di essere trattate con levità. Ahimé, il tocco di M., troppo greve perfino per il *melodrama,* soffoca ogni vita in siffatti fragili piccoli fiori di fantasia.

La sola ragione per prendere in così estesa considerazione l'opera di M. è che egli è preso sul serio da molte persone altrimenti intelligenti ».

(3) « M. sembrava incapace di assorbire i principî che stanno dietro l'opera dei maestri dello schermo; egli riproduceva alla lettera i risultati da essi raggiunti. Vedere un suo film era come assistere alla proiezione di un'antologia degli stili di altri autori ».

diffusa cattiva stampa. Si vedano, per esempio, gli storici francesi. Bardèche e Brasillach, Sadoul, Leprohon non nominano nemmeno *Love Me Tonight* (è da supporre non l'abbiano visto) e liquidano il suo autore con frettolose menzioni. (Nell'edizione popolare e condensata della sua *Histoire du cinéma* Sadoul ha perfino omesso la citazione di *Becky Sharp*. Egli ha inoltre escluso Mamoulian dal novero dei cineasti le cui bio-filmografie figurano in appendice al grosso volume della *Histoire du cinéma mondial,* sebbene tali bio-filmografie siano, nella 7ª edizione del 1963, duecento, contro le cento della prima edizione, in cui Mamoulian era accolto). Né il *Dictionnaire illustré du cinéma,* edito da Seghers, né il *Dictionnaire du cinéma* di Jean Mitry, edito da Larousse, hanno incluso una voce dedicata a Mamoulian, e Colpi lo ha del tutto ignorato nel suo pur ricco volume *Défense et illustration de la musique dans le film.*

Si sarebbe tentati di supporre che un simile oblio o disinteresse dipenda dal fatto che Mamoulian non dirige da sette anni un film qualsivoglia e da quasi trenta non ne firma uno importante. Ma tale supposizione non sarebbe esatta.

Abbiamo visto che la stroncatura del Macdonald risale al 1933, all'epoca cioè della più viva creatività di Mamoulian, che nel marzo del 1932 era stato indicato dal Potamkin, insieme con Rowland Brown, come il regista degno di maggior credito di cui Hollywood disponesse (vale la pena di sottolineare che nel medesimo articolo il critico non risparmiava serie riserve nei confronti di registi quali Griffith, Sternberg, Lubitsch, Cruze, oltre a De Mille). Il Potamkin (che tuttavia metteva in guardia Mamoulian contro il pericolo di una « routine of excess mobility and other fallacious devices ») era nel 1932 tutt'altro che un isolato: basta scorrere la critica e la storiografia di quegli anni per accorgersi che Mamoulian era tra le figure al centro dell'attenzione. D'altro canto, non mancarono né allora né più tardi storici che riservarono nelle loro opere a Mamoulian il posto che gli spettava: basti ricordarne due americani, Lewis Jacobs e Arthur Knight.

Il lettore comprenderà perché abbia esordito dicendo che il caso di Mamoulian è singolare. Non accade frequentemente di trovare una simile diversità di opinioni critiche nei confronti di un uomo che da tanto tempo ha chiuso il suo ciclo creativo. La singolarità del caso di Mamoulian non deriva comunque soltanto dalla varietà del modo in cui egli è giudicato, ma anche — e sopra tutto — dal decorso della sua « parabola ».

Enfant prodige del cinema sonoro nascente e poi di quello a colori — tra il 1929 ed il 1935 —, Mamoulian è successivamente sopravvissuto a se stesso, rendendosi addirittura irriconoscibile e giungendo fino all'inazione. Una inazione che, se nel cinema dura solo da qualche anno, nel teatro data — salvo errore — dall'inizio degli anni cinquanta. Vero è che l'ultimo periodo della carriera cinematografica di Mamoulian è stato disseminato di progetti non realizzati, di imprese abortite. Fu lui ad intraprendere la realizzazione di *Porgy and Bess* (poi rilevata da Preminger), fu lui ad intraprendere quella di *Cleopatra* (poi rilevata da Mankiewicz), ed ambedue le volte dissensi con la produzione lo costrinsero a rinunciare. Ha dichiarato il regista a proposito di *Cleopatra*: « I was engaged on *Cleopatra* in all for one year and three months ... I resigned, shall I say, because I felt in the then circumstances I could not entirely realise the film I had conceived ... There were many changes of plan: first we were to shoot in Egypt; then in Spain; then in England. I would have liked to shoot it all in Egypt, of course. In the end I did shoot a few night scenes in England. It was a real English winter; and the great white columns of that beautiful set were wreathed in light mists; while every time anyone spoke, there were clouds of steam from his mouth. It had a marvellous quality, quite beautiful, but not exactly Alexandria!

I didn't see it at all as spectacle — which has no interest for me for its own sake: way back I was offered *Quo Vadis*. What interested me in this was the character of Cleopatra. I'd only have used spectacle where it was a necessary background. Visually, of course, it would have been fascinating. Egyptian design of that period had a wonderful simplicity and elegance, and such interesting colour: black, yellow, green, purple — very little red or orange. Alexandria was a white city, because it was a Greek city. Imagine the contrast, and the mutual impact, of the highly civilised Egypt and the rude democracy of Rome ... I think *Cleopatra* could have been fine art and fine entertainement. It's possible, you know — not a contradiction. Indeed, I think it's an ideal ... » (4). (Queste ultime

---

(4) « Fui impegnato nel lavoro per *Cleopatra,* in tutto, per un anno e tre mesi ... Diedi le dimissioni, debbo dire, perché mi resi conto che in quelle condizioni non avrei potuto realizzare pienamente il film che avevo concepito ... Ci furono molti mutamenti di piani: dapprima dovevamo girare in Egitto; poi in Spagna; poi in Inghilterra. A me sarebbe piaciuto girare tutto in Egitto, natural-

affermazioni costituiscono la « poetica » di Mamoulian, verificabile — quanto alle intenzioni almeno — nei suoi film più rappresentativi). All'epoca dell'intervista citata, Mamoulian apparve all'interlocutore, David Robinson, come un uomo « still full of energy, enthusiasm, ideas — for an opera film in Italy, a ballet film in Russia, co-productions and so on. » (5). Più di recente, a Cannes, egli ha riparlato di un suo vecchio progetto relativo a *Carmen*: « Non, je n'ai pas renoncé à *Carmen*. J'ai en mains une nouvelle version anglaise (écrite par Maxwell Anderson et moi-même), aussi bien pour la scène en tant qu'opéra, que pour l'écran où nous utiliserons au maximum la partition de Bizet. Les retards que ce projet a subis, sont dus à la difficulté de trouver la Carmen idéale qui doit être aussi bonne comédienne que chanteuse. » (6). (Per datare, sia pure approssimativamente, tale progetto si pensi che Anderson è morto all'inizio del 1959).

Tutta questa serie di progetti non realizzati, di dignitose rinunce potrebbe far pensare ad un artista intransigente, che preferisce

---

mente. Alla fine girai alcune scene notturne in Inghilterra. Era un autentico inverno inglese; e le grandi colonne bianche di quella bellissima scenografia erano avvolte da brume leggere; mentre ogni volta che qualcuno parlava nuvole di vapore gli uscivano dalla bocca. Tutto ciò aveva una meravigliosa qualità, proprio bellissima, ma non era esattamente Alessandria!

Io non vedevo affatto il film come spettacolo — il quale non ha alcun interesre per me come fine a se stesso: a suo tempo mi fu offerta la regia di *Quo Vadis*. Quello che mi interessava nel film in questione era il personaggio di Cleopatra. Avrei impiegato lo spettacolo solo dove esso costituisse uno sfondo necessario. Dal lato visivo, naturalmente, sarebbe stato affascinante. L'arte figurativa egiziana di quel periodo aveva una meravigliosa semplicità ed eleganza, e colori così interessanti: nero, giallo, verde, viola — pochissimo rosso o arancione. Alessandria era una città bianca, perché era una città greca. Immaginate il contrasto, e la reciproca influenza, fra l'Egitto, col suo alto grado di civiltà, e la rude democrazia di Roma ... Credo che *Cleopatra* avrebbe potuto riuscire un buon film, sia dal punto di vista dell'arte sia da quello dello spettacolo. Ciò è possibile, sapete — non è una contraddizione. Credo proprio che sia l'ideale ... » (DAVID ROBINSON, cit.).

(5) «... ancora pieno di energia, di entusiasmo, di idee — per un film operistico da girare in Italia, per un film ballettistico da girare in Russia, comproduzioni e via dicendo ».

(6) « No, non ho rinunziato a *Carmen*. Ho per le mani una nuova versione inglese (scritta da Maxwell Anderson e da me stesso), destinata tanto alla scena come opera quanto allo schermo, dove utilizzeremo al massimo la partitura di Bizet. I ritardi che questo progetto ha subìto sono dovuti alla difficoltà di trovare la Carmen ideale, che deve essere brava sia come attrice sia come cantante ». *Qui êtes-vous, Rouben Mamoulian?*, cit.

l'inattività al compromesso e che forse conserva intatta, in potenza, la propria vena creativa. Purtroppo però tale ipotesi è smentita dalla mediocre qualità di gran parte dei film che Mamoulian ha firmato dopo *Becky Sharp*. E anche questo, come dicevo dianzi, rende il suo caso insolito. Può accadere che un artista abbia un limitato bagaglio di cose da dire e si esaurisca quindi entro un più o meno breve giro di anni; può anche accadere, specie nel cinema, che un artista ceda alle così dette esigenze dell'industria e si sperda nell'anonimità di una « cifra », quale quella dominante a Hollywood. Ma è abbastanza strano che uno *showman* perda la capacità di fare spettacolo, dimentichi, per così dire, il mestiere. È questo un po' il caso di Mamoulian, regista che, come vedremo, non ha avuto mai caratteristiche di « autore », ma che è pur stato un *metteur-en-scène* tra i più raffinati e consapevoli, particolarmente sensibile ai valori di linguaggio, a quelli decorativi in senso lato, non che ai problemi relativi alla dinamica del contrappunto immagine-suono.

Forse il punto su cui fermarsi è proprio questo. Mamoulian è nato al cinema insieme col sonoro (e con il colore, si può dire), ha bruciato nel giro di pochi anni la sua carriera di « curiosità » per il mezzo espressivo e di inventività (perché dimostreremo come l'accusa di plagio nei suoi confronti sia alquanto superficiale). Dopo avere contribuito in misura rilevante alla fondazione del nuovo linguaggio, sonoro e cromatico, egli si è trovato come svuotato, in un cinema ormai relativamente stabilizzato. Quale sperimentatore (entro certi limiti) Mamoulian era una personalità, quale semplice applicatore di formule spettacolari è diventato uno qualunque. Ma, se egli ha saputo a suo tempo trarre partito dalla lezione di determinati maestri, è anche vero che altri ha assorbito quanto di positivo vi era stato nel suo contributo, il quale rimane quindi ancor oggi vivo, parte integrante del patrimonio del cinema.

Vediamo di procedere per ordine. Con un regista eclettico come Mamoulian, il quale ha saggiato le proprie capacità in « generi » disparati (sempre che questi fossero tali da consentirgli di appagare il proprio gusto dello spettacolo), quello cronologico rimane ancora il sistema migliore per un'indagine critica. Prese in esame una per una le opere, si vedrà se alla fine sarà possibile giungere a qualche conclusione di carattere generale.

La gente del cinema pensò a Mamoulian (come ad altri registi di teatro) perché i *talkies* appena nati ponevano nuove esigenze.

Il cinema stava diventando — pareva a molti — una specie di teatro in iscatola, ed occorrevano quindi registi, attori, etc. dotati di un'esperienza del palcoscenico. Senonché Mamoulian fu pronto (come pochi altri negli Stati Uniti) a rendersi conto che la realtà era diversa, che il nuovo linguaggio era ancora tutto da esplorare. Bazzicò per cinque settimane negli Astoria Studios di New York, e poi si dichiarò pronto. Negli stessi studî diresse il suo primo film, per la Paramount, *Applause*. Ricorda il regista: « Now in those early days of sound, people just thought of films as being all dialogue — talk, talk, talk. I wanted to do things you couldn't do on the stage. I wanted to use a mobile camera; but that was *impossible* because the camera and the cameraman and the director and the assistant cameraman and probably the assistant directors were all squashed together in a sort of house on wheels. And all the sound was recorded on a single track — the mike picked up everything you didn't want it to. If you had a letter in a scene, it had to be soaked in the water. Like that it didn't make a thunderous crackle, of course, but it looked like a Dali watch.

The blow-up came on the third day. I wanted to shoot a scene entirely in one shot. It's where the girl — who's come to New York from a convent as a stripteaser — is lying in bed in a cheap little hotel room. Her mother, played by Helen Morgan, sits beside her and sings to her the only kind of song she knows: a burlesque number, but she sings it as if it were a lullaby. As she sings the girl fingers a rosary and whispers a prayer. But, they said, we couldn't record the two things — the song and the prayer — on one mike and one channel. So I said to the sound man: " Why not use two mikes and two channels and combine the two tracks in printing? " Of course it's general practice now; but the sound man and George Folsey, the cameraman, said it was impossible. So I was mad. » (7). Per spuntarla, Mamoulian dovette rivolgersi

(7) « Ora, a quell'epoca in cui il sonoro era ai suoi inizi, la gente credeva che i film dovessero essere tutti dialogo-parole, parole, parole. Io volevo fare cose che non si potevano fare sul palcoscenico. Volevo usare una macchina da presa mobile; ma ciò era *impossibile* perché la macchina e il direttore della fotografia e il regista e l'operatore alla macchina e probabilmente gli aiuto-registi erano tutti pigiati insieme entro una specie di cabina a rotelle. E tutto il sonoro era registrato su di una sola colonna — il microfono captava anche tutto quello che non si sarebbe

a Adolph Zukor. Il risultato fu tale che dall'indomani fu data carta bianca al neofito, il quale è probabile vedesse allora nel cinema un meraviglioso « trenino elettrico », un po' come accadde ad Orson Welles anni dopo. È chiaro infatti che lo affascinavano quelli che i suoi detrattori chiamano, con dispregio, *tricks:* ma di tali giochetti Mamoulian seppe valersi dapprima per svincolare il cinema dai pedestri binari del teatro filmato, cioè in senso tecnicistico, poi ben presto in modo espressivo. Certo, il suo cinema (come il suo teatro, per quanto ne sappiamo: quadri viventi, giuoco di masse, impiego delle luci, creazione di ritmi musicali) mirava piuttosto all'esteriore, nel senso positivo del termine, che all'interiore. Però non si possono dimenticare i notevoli risultati ottenuti in più occasioni da Mamoulian in direzione psicologica (magari partendo dal di fuori per arrivare al di dentro: tipico in questo senso *Becky Sharp*). Ma non anticipiamo.

Sull'importanza storica di *Applause* (1929-30) tutti o quasi sono d'accordo. Abbiamo visto che il Sarris, tutt'altro che ben disposto verso il regista, considera questo l'unico suo film che non sia malamente invecchiato (per contro il Macdonald sottolinea la sproporzione tra il timbro dell'opera e la sua modesta sostanza, di patetico drammetto di *backstage*). Purtroppo *Applause* è una di quelle opere sulle quali è difficile formarsi un'opinione personale. A suo tempo ne feci ricerca negli Stati Uniti come in Europa, senza successo. Ciò non significa, naturalmente, che non ne possa esistere qualche copia. Significa soltanto che *Applause* è un film che la maggioranza dei critici, specie in Europa, non ha mai visto

---

voluto. Se in una scena c'era una lettera, doveva essere immersa nell'acqua. Così essa non faceva un fragoroso crepitio, ma sembrava un orologio di Dali.

La bomba scoppiò il terzo giorno. Io volevo girare una intera scena in una sola inquadratura. Era la scena in cui la ragazza — che è venuta a New York da un convento per fare la « strip-teaseuse » — si trova a letto in una stanza di un alberghetto a buon mercato. Sua madre, interpretata da Helen Morgan, le sta seduta accanto e le canta il solo tipo di canzone che conosca: un numero di " burlesque ", ma lo canta come se fosse una ninna-nanna. Mentre essa canta, la ragazza sgrana un rosario e mormora una preghiera. Ma, dicevano quelli, noi non possiamo registrare le due cose — la canzone e la preghiera — con un solo microfono ed un solo canale. Così io dissi al tecnico del suono: " Perché non usiamo due microfoni e due canali e non fondiamo le due colonne in sede di stampa? ". Naturalmente ciò adesso è prassi generale; ma il tecnico del suono e George Folsey, direttore della fotografia, dissero che era impossibile. Così io ero furente ». (DAVID ROBINSON, cit.).

e sul quale è giocoforza rimettersi al parere degli *happy few*. Nel-l'opinione prevalente, *Applause* è un'opera da gustare per brani, quelli appunto dove la vocazione « sperimentale » del regista si esprimeva più compiutamente. Osserva il Jacobs: « Mamoulian's *Applause* (1930) was among the first films to demonstrate that the camera need not to be leashed to the microphone. Mamoulian restored mobility to the camera by putting it on wheels and demanding that the microphone follow; if necessary he used many microphones on the set so that the visual flow of the picture would be uninterrupted. Sound was thus given fluidity and perspective, and the director was once again empowered to control the elements of his film ... In a day of readjustments, when the proper relation between the film and the microphone was being groped for consciously or, in many cases, unconsciously, *Applause* spoke in favor of camera mobility first, talk second. ... Mamoulian's use of mobile sound was then novel: for instance, a chorus starting a song is left by the camera for a second scene, and the music continues through this second scene, being modulated so that a conversation can be heard above it. The camera moved freely, daringly, and even enthusiastically — sometimes, in fact, too much for the spectator's comfort.

One of the most effective moments in *Applause* comes when the lover of the fading burlesque queen tells her she is old, ugly, finished. The camera hovers for an instant over Miss Morgan's face, moves slowly to the framed picture of her in her lovely youth, and then comes back to her. The movement of the camera and the continuing bitter voice over it combine to intensify the effect enormously. In another scene, as the dancer's daughter in a restaurant lifts a glass of water, the music fades slowly and the picture dissolves to the identical movement of her morther's arm, lifting a glass of poison to her lips. » (8). Lo storico non manca di rilevare che

---

(8) « *Applause* (1930) di M. fu tra i primi film che dimostrarono che la macchina da presa non doveva essere legata al microfono. M. restituì la mobilità alla macchina da presa montandola su ruote ed esigendo che il microfono la seguisse; se necessario usava più microfoni, durante la ripresa, in modo che la scena si svolgesse ininterrotta. Il sonoro acquistava in tal modo fluidità e prospettiva, e il regista era nuovamente in grado di controllare gli elementi del suo film ... In un'epoca di riassestamento, in cui il giusto rapporto tra film e microfono veniva consciamente o, in molti casi, inconsciamente sovvertito, *Applause* si pronunciò a favore della mobilità dell'obbiettivo, il parlato veniva in secondo luogo ... L'uso che

soluzioni siffatte sono poi divenute ovvie; ma che questa circostanza non può far dimenticare il carattere di novità, di originalità che esse avevano agli albori del cinema sonoro. Il Jacobs prosegue: « In *Applause* Mamoulian endeavored to blend light, shadow, and sound imaginatively and dramatically, and whenever possible he introduced nature to heighten the mood. His love scenes were exquisitely lyrical, presaging those in all his later works. His young lovers on top of a skyscraper were played against the sky and the wind; later, in *City Streets,* his lovers were placed in a setting against the sea; many of his later films show them in the rain ... » (9).

Sulla stessa linea del Jacobs è Arthur Knight: « Despite his theater background, Mamoulian sensed at once the differences between the two forms. He felt that the camera could and should move, appreciated the importance of the close-up for dramatic emphasis, fought against the prevalent notion that the source for every sound must be seen. (*In altre parole, applicò il principio dell'asincronismo, ancora ostico ai più*). For him, the camera was far more than a passive observer looking on while actors recited their lines — and the function of the director was more than merely helping the actors to say their lines better. He had to help the

---

M. fece del suono mobile era nuovo: per esempio, un coro che incomincia a cantare viene abbandonato dall'obbiettivo per una seconda scena, e la musica continua durante questa seconda scena, modulata in modo che sopra di essa si possa udire un dialogo. L'obbiettivo si muoveva liberamente, audacemente, e talvolta addirittura entusiasticamente, forse troppo, per la comprensione del pubblico.

Uno dei più efficaci momenti di *Applause* è quando l'amante della burlesca regina dice che [*sic nella traduzione qui citata di G. Guidi del volume di Jacobs, edita da Einaudi; in realtà la corretta traduzione del testo è*: " della declinante regina del 'burlesque' le dice che "] essa è vecchia, brutta, finita. L'obiettivo indugia per un istante sul volto di Miss Morgan, si sposta lentamente sul suo ritratto di quand'era giovane e graziosa, e poi ritorna su di lei. Il movimento di macchina e la voce che continua, spietata, si combinano, intensificando enormemente l'effetto. In un'altra scena, mentre la figlia della ballerina, in un ristorante, solleva un bicchier d'acqua, la musica svanisce lentamente e la scena dissolve nell'identico movimento del braccio di sua madre che porta alle labbra un bicchiere di veleno ».

(9) « In *Applause* M. cercò di fondere luci ombre e suono in maniera immaginosa e drammatica e, quando possibile, adoperò la natura per intensificare l'atmosfera. Le sue scene d'amore erano squisitamente liriche, anticipando quelle di tutte le sue opere successive. La coppia di giovani innamorati, sulla terrazza di un grattacielo, era inquadrata contro il cielo e il vento; più tardi, in *City Streets,* i suoi innamorati avevano per sfondo il mare. Molti dei suoi ultimi [*corretta traduzione*: " successivi "] film li rappresentano sotto la pioggia ... ».

audience find what was dramatically significant in a scene, picking out what was important with his camera, making it seem fresh and illuminating through the imagination and inventivenees of his visuals. » (10). Anche lo Knight menziona, come il Jacobs, la scena della fotografia, ma secondo lui la voce che si sente in contrappunto è quella della donna, e non quella dell'amante. A questo lo Knight unisce un altro esempio: « ... a long tracking shot shows only the feet of the heroine as she leaves the theater, and the feet of the men she encounters as she walks home. The nature of each encounter is revealed as fully in the footsteps as in the fragments of conversation accompanying the scene. » (11). Anche il Thrasher nota che « sound was used as a thematic link between actions, conversation played against music and movement remained fluid throughout. Some of the touches may have been a bit flamboyant but they served to point up dramatic effects only partially realized by the talking screen. » (12). Anche lo Zuñiga è più disposto ad apprezzare i particolari che non l'insieme del film: « ... de vez en cuando parece atraversar la pantalla come una ráfaga de extraña poesía: los dos enamorados se dicen adiós en una estación del metro neoyorquino; las imágenes de Nueva York, tomadas desde el puente de Brooklyn; la escena del parto, sugerida hábilmente, aunque Mamoulian busque los ángulos de la escuela

(10) « Malgrado la sua formazione teatrale, M. si rese immediatamente conto delle differenze esistenti fra le due forme di spettacolo. Egli capì che la macchina da presa poteva e doveva muoversi, valutò l'importanza del primo piano per le sottolineature drammatiche, lottò contro il concetto prevalente secondo cui la fonte di ogni suono doveva essere vista. Per lui, la macchina da presa era molto più di un osservatore passivo che sta a guardare mentre gli attori recitano le loro battute — e la funzione del regista andava oltre il puro e semplice aiuto agli attori perché dicessero meglio le loro battute. Egli doveva aiutare il pubblico a scoprire quello che in una scena vi era di significativo dal punto di vista drammatico, mettendo in evidenza con la macchina da presa quello che era importante e facendolo apparire nuovo ed illuminante per mezzo della fantasia e dell'inventività delle sue immagini ».

(11) « ... un lungo carrello mostra soltanto i piedi dell'eroina mentre essa lascia il teatro, e i piedi degli uomini che essa incontra mentre cammina verso casa. La natura di ogni incontro è rivelata con egual pienezza dai passi e dai frammenti di conversazione che accompagnano la scena ».

(12) « ... il sonoro era impiegato come legame tematico fra le azioni, i dialoghi venivano recitati su sfondo musicale e il movimento si manteneva fluido dal principio alla fine. Alcuni tocchi erano forse un po' vistosi, ma servivano a mettere in rilievo certi effetti drammatici solo in parte raggiunti dallo schermo parlante ».

ruso-germana con demasiada complacencia y haya un exceso de movimiento en la cámara. » Però « el asunto — otro toque al amor maternal a lo *Stella Dalas* — resulta poco convincente » (13). Pure secondo il Vincent « il film venne notato per la perfezione della tecnica della " carrellata " più ancora che per la bellezza particolarissima delle immagini che componevano la passeggiata dei due amanti all'alba, sul ponte di Brooklyn deserto, e per il movimento di alcuni frammenti evocativi della vita sulle scene e tra le quinte. Ma l'insieme era sciupato da pezzi di un irritante romanticismo ... »

Applause ebbe, tutto sommato, un bel successo di critica, ma attirò su Mamoulian la diffidenza e l'ostilità del mondo hollywoodiano: era un film che aveva fatto pessimi incassi, che era stato realizzato lontano dalla « mecca del cinema », da un regista non hollywoodiano, ma bensì di Broadway, era un film che spezzava con il suo dinamismo certe convenzioni considerate intangibili, e che conteneva perfino, come ricorda il regista, « quelques sévères attaques contre Hollywood » (14). Passò così un anno prima che Mamoulian ricevesse una nuova proposta di lavoro per il cinema; tale proposta partì da New York, ma comportava il suo trasferimento negli studî Paramount di Hollywood, a dispetto delle proteste dell'allora direttore di essi B. P. Schulberg. Nacque così *City Streets* (Le vie della città, 1931).

È questo senza dubbio il film che più ha giovato alla fama di Mamoulian, ed è in effetti uno dei suoi più rappresentativi, anche se naturalmente i detrattori del regista non lo amano e se i giudici più acuti gli preferiscono altre opere, tutto sommato più pienamente congeniali al temperamento di Mamoulian.

City Streets si inserisce in un filone che doveva presto divenire tipico del cinema americano, ma che era allora ai suoi albori. Non è tuttavia esatto attribuire, come qualcuno ha fatto, a Mamoulian il merito di avere aperto una strada. A parte il precedente più

---

(13) « ... di quando in quando sembra che lo schermo sia attraversato da una raffica di singolare poesia: i due innamorati si dicono addio in una stazione del métro newyorkese; le immagini di New York, prese dal ponte di Brooklyn; la scena del parto, suggerita abilmente, sebbene M. vada con eccessiva compiacenza alla ricerca di angolazioni della scuola russo-tedesca e vi sia un eccesso di movimenti di macchina ... il soggetto — un'altra variazione sull'amore materno del genere di *Stella Dallas* — risulta poco convincente ».

(14) « ... qualche severo attacco contro Hollywood ». (Cfr. *Qui êtes-vous, Rouben Mamoulian?*, cit.).

lontano costituito da *Underworld* (Le notti di Chicago, 1927), film diretto da Joseph von Sternberg su scenario di Ben Hecht (tale precedente viene in genere ricordato), anche *Little Caesar* (Piccolo Cesare, 1930) di Mervyn Le Roy giunge prima di *City Streets,* ed altri film del genere gli sono press'a poco contemporanei. Mamoulian non ha infatti il temperamento dell'innovatore, per quanto riguarda generi e temi (diverso — abbiamo visto — è il discorso per quanto riguarda il linguaggio, pur tenendo conto delle sue capacità di assimilatore di esperienze altrui): il caso di *City Streets* (film di *gangsters*), quello di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (film dell'orrore), quello di *Love Me Tonight* (film-operetta) etc. dimostrano la sua inclinazione ad inserirsi, appunto, ecletticamente, in un discorso *à la page* dal punto di vista spettacolare.

Se uno stimolo generico venne esercitato su Mamoulian dalla rivelazione dell'interesse che la saga dei *bootleggers* poteva rivestire ai fini di una rappresentazione cinematografica, è probabile che un'influenza più specifica da lui avvertita sia stata quella di Sternberg, regista fra l'altro particolarmente sensibile ai valori pittorici ed incline ai simbolismi, oltre che propenso ad innestare sul realismo una vena romantica. *City Streets* è infatti un *melodrama* dove l'elemento romantico ammorbidisce notevolmente quello realistico. Prima ancora che un film sul gangsterismo, esso è un film d'amore, dove sono i personaggi principali (e non quelli di fianco, come in *Little Caesar*) a « redimersi » grazie al fiorire di un sentimento reciproco. Il protagonista, per di più, non è un gangster di vocazione, ma *diventa* un fuorilegge per forza di circostanze, e risulta quindi più facilmente riscattabile. Significativa in tal senso appare anche la scelta degli attori, di stampo appunto romantico, come il primo Gary Cooper e Sylvia Sidney (quest'ultima « lanciata », quale attrice cinematografica — squisita —, proprio da Mamoulian con *City Streets*).

La brutalità sanguinaria in *City Streets* è piuttosto suggerita che rappresentata, diversamente da quanto accade in *Little Caesar,* in *The Public Enemy,* in *The Beast of the City,* in *Scarface,* film dove il ritmo della narrazione è di frequente scandito dal secco crepitio dei mitra. L'origine della storia sta in un racconto di Dashiell Hammett, ma, in luogo dell'asciutta oggettività di questo scrittore, nelle immagini di Mamoulian è spesso diffusa una morbidezza di effetti formali (le figure dei protagonisti deformate dagli specchi del luna park: una delle scene più poetiche dell'opera) e di

simbologie. Sull'impiego dei simboli da parte del regista critici e storici hanno posto particolarmente l'accento. Si veda il Jacobs: « The influence of Russian and Germany films is strongly evidenced in the symbolic use of inanimate objects to suggest or accent a character. Birds flying through the prison windows make the cell seem more confining than ever; the snuffing out of a match by a character just before he murders his rival portends the killing; the statues of cats in scenes of the jealous girl sharply point her characterization. Since *City Streets* such symbolism has become pronounced in Mamoulian's work. » (15). Mamoulian affina il proprio senso dell'ellisse (Zuñiga: « sabemos de un asesinato al oír dos golpes secos — dos disparos — por el otro auricular de un teléfono » [16]), del materiale plastico, dell'effetto asincrono, del ritmo. Della scienza del montaggio dispiegata in *City Streets* tennero gran conto, oltre ai cineasti russi (che presero il film come un modello sotto questo riguardo), studiosi d'ogni paese, i quali hanno sottolineato l'accortezza con cui il regista alterna i tempi stretti a quelli larghi (fanno eccezione Bardèche e Brasillach, i quali trovano l'opera « mathématiquement composée, lente, sourde, étouffante ») [17].

Del sapiente impiego dei tempi stretti ai fini della creazione di un *suspense* è esempio saliente la famosa corsa all'impazzata dell'auto, nel finale, dove, secondo Mattia Pinoli, veniva riecheggiata « la maniera degli espressionisti tedeschi, dal primo Lang al Murnau ». Di gusto più specificamente espressionistico appare « l'ombra del *gangster* che ... cammina a fianco del compagno destinato ad essere ucciso. A mano a mano che i due camminano l'ombra dell'uccisore si fa sempre più grande per ... descrivere l'incubo che grava sulla vittima, quasi conscia di andare con quella passeggiata verso la morte ». Il Campassi, cui si deve l'osservazione citata, stabilisce un opportuno accostamento tra questa trovata e l'analogo

(15) « L'influenza del cinema russo e tedesco è evidente nell'uso simbolico di oggetti inanimati, per caratterizzare maggiormente un personaggio. Uccelli che volano attraverso le finestre della prigione rendono la cella più angusta che mai; il soffiare su un fiammifero, da parte di un personaggio immediatamente prima di uccidere il suo rivale, anticipa l'uccisione; le statue di gatti nelle scene della ragazza gelosa accentuano acutamente la sua caratterizzazione. Dall'epoca di *City Streets* tale simbolismo è andato accentuandosi nell'opera di M. ».

(16) « ... sappiamo di un assassinio udendo due colpi secchi — due spari — attraverso il ricevitore di un telefono ».

(17) « ... composta matematicamente, lenta, sorda, soffocante ».

impiego, nel successivo *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* dell'ombra del mostro, che si proietta sulla facciata di una casa e si ingrandisce con il progressivo allontanarsi di Hyde, dilagando « veramente come un incubo ». Ancora l'impiego dell'ombra si ritroverà fra l'altro in *Love Me Tonight,* nella scena del « numero » di Chevalier « The Poor Apache »: ma in questo caso si tratterà di una trovata soltanto « divertita », se pur suggestiva.

La folle corsa dell'auto sui lucidi asfalti della città notturna e poi fuor di città, nel lividore dell'alba incipiente, valse a stabilire un *pattern,* un modello, di cui in seguito si sono viste copie infinite. Quel che essa ha di caratteristico è che l'emozione, il *suspense* si colorano di *humour,* il quale si accentua dalla gara di velocità con il treno (con incrocio e quasi sfioramento al passaggio a livello) alla vertiginosa salita lungo gli stretti tornanti della strada di montagna, chiusa tra la roccia e l'abisso strapiombante. Proprio qui il film denuncia il suo carattere sostanzialmente non realistico. La beffa giuocata dal Kid e da Nan ai tre minacciosi *gangsters* che stanno seduti alle loro spalle nell'auto è senza dubbio soggiogante, ma solo se considerata sul piano dell'iperbole spettacolare, di cui conviene sorridere. Peggio accade comunque quando, dissoltosi l'incubo, il regista vuol dare una rappresentazione allegorica della libertà (e insieme della purificazione), ritrovata dai due felici amanti. Questo finale ha incantato molti critici, a cominciare da Auriol: « Prés de la voiture les autres (*il Kid e Nan*) restent lá sur la hauteur, on aperçoit une montagne floue dans le fond, il va faire beau. Ou pouvait difficilement donner une plus touchante impression actuelle d'une belle minute de liberté. Des oiseaux glissent tranquillement dans le ciel au-dessus de nous et le Kid, qui a la radio à bord, cherche du doigt un poste matinal. » (18). Lo stesso Mamoulian, in un suo scritto postbellico, ha dimostrato d'esser rimasto assai affezionato ad un tal genere d'effetti: « In *City Streets,* per aggiungere una sensazione di felicità e di riconquistata libertà in una scena tra Gary Cooper e Sylvia Sidney, mi valsi del canto di un'allodola e di un volo di bianchi piccioni attraverso il cielo solatio. In *Applause,* la scena d'amore tra i due ragazzi, recitata

(18) « Vicino alla macchina gli altri rimangono là sull'altura, si scorge una montagna sfumata sullo sfondo, farà bello. Era difficile dare una sensazione più commovente ed immediata di un bel minuto di libertà. Degli uccelli scivolano quietamente nel cielo al di sopra di noi e il Kid, che ha la radio in macchina, cerca col dito una stazione mattutina ».

sulla vetta di un grattacielo, conseguiva una tensione elevata grazie al volo di un aeroplano che per caso passava sopra in quel preciso momento. » (19). Secondo il regista, la possibilità di conseguire effetti del genere dà la misura della differenza di linguaggio intercorrente fra il cinema ed il teatro. In realtà il risultato era alquanto oleografico, con sottolineatura di un *happy end* di pura convenzione hollywoodiana.

I momenti felici del film, sul piano del « raccolto intimismo » lodato dal Laura, vanno ricercati altrove: nella sequenza del luna park, dove il Kid, che maneggia le pistole con strepitosa maestria, lavora in un tiro a segno; nella scena notturna d'amore sulle rive dell'Atlantico; e sopra tutto nella celebre scena dell'incontro in carcere tra i due amanti e in quella successiva in cui Nan ricorda le parole che le ha detto il Kid. Nan si trova in prigione perché si è rifiutata di denunciare il responsabile (suo padre, pittorescamente animato da Guy Kibbee) di un delitto, la cui arma le è stata trovata addosso. Là riceve la visita del suo uomo, il quale in precedenza aveva rifiutato una proposta di lei perché entrasse a far parte della banda dei *bootleggers*. Dapprima essa è tutta presa dall'emozione dell'incontro, ma poi si accorge « que sa forte et calme silhouette de paysan de belle race est trop bien habillée: long pardessus à col de fourrure, melon ... » (Auriol) (20). Chiede spiegazioni del fatto e ne riceve una risposta allusiva: « Sai, Nan, birra ... » Per Nan è uno *shock*: la paura per l'amato, per le sorti della loro unione la invade. Tornata nella propria cella, non riesce a prendere sonno, la notte. La macchina da presa carrella lentamente fino al primo piano del suo volto, ed una sovraimpressione sonora porta a galla il confuso tormento interiore della ragazza, che « confusément ... entend à nouveau les paroles du Kid, les siennes, les chuchotements des voisins, la sonnette, le rappel de la surveillante. Dans le silence immobile de la nuit, on entend, mélangéees, ces voix; mélangées mais nettes, troublantes; nettes mais comme feutrées, et un mot revient, effrayant, lourd, grave dans le gosier de Gary Cooper: " Beer . . . BEER! ... " » (Auriol) (21).

(19) ROUBEN MAMOULIAN: *Necessario divorzio,* cit.

(20) « ... che la sua forte e calma figura di campagnuolo di buona razza è vestita troppo bene: lungo soprabito col collo di pelliccia, bombetta ... ».

(21) « ... confusamente ... risente le parole del Kid, le proprie, i bisbiglii dei vicini, il campanello, il richiamo della sorvegliante. Nel silenzio immobile della

La ragazza scoppia in singhiozzi. Qui l'invenzione tecnica di linguaggio si fa veramente espressione originale, creando un'atmosfera ed un *pathos* con mezzi, per allora, inediti, e quindi stimolanti. Osserva Mamoulian: « Shakespeare used the soliloquy to give oral expression to thoughts. Since then the soliloquy had become obsolete. But it was a wonderful device: so I wanted to use a close-up of Sylvia Sidney, alone, in prison, and superimpose over it all her impressions and recollections. Again, everybody insisted it was impossible and that the audience would never understand what was going on. I argued that in the silent cinema they had used — and the audience had accepted — stylisation, simile, visual poetry. So why not in sound? That's what I wanted to do whith sound and, later, with colour. Now, of course, this use of audible thoughts over a silent close-up has become a convention ... » (22).

L'impiego della sovraimpressione sonora ritornò, assai suggestivamente, nel successivo *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll, 1932): il protagonista si reca a casa di Ivy, la bella *demoiselle de petite vertu* che ha conosciuto e di cui Miriam Hopkins dà un'interpretazione sottilmente sensuale (anche questa attrice è stata in certa misura « inventata » da Mamoulian, da un punto di vista cinematografico). Il lento, sapiente spogliarello di Ivy, in camera da letto, dinanzi al timido ed affascinato Jekyll, costituisce un pezzo tra i più raffinati di *érotisme au cinéma,* tutto essenziale e privo di compiacimenti vistosi, tutto giuocato — con un tempo infallibile — sull'espressione del volto invitante della ragazza (la fisionomia singolare della Hopkins ha la sua funzione) e su alcuni

---

notte, si sentono, frammischiate, queste voci; frammischiate ma nette, conturbanti; nette ma come ovattate, ed una parola ritorna, paurosa, pesante, grave nella voce di Gary Cooper: "Birra ... BIRRA! ... " ».

(22) « Shakespeare impiegava il monologo per dare espressione orale ai pensieri. Da allora il monologo era caduto fuori uso. Ma esso era un mezzo mirabile: così io volevo usare un primo piano di Sylvia Sidney, sola, in carcere, e sovrapporre ad esso tutte le sue sensazioni e reminiscenze. Di nuovo, tutti sostennero che era impossibile e che il pubblico non avrebbe mai capito cosa stesse succedendo. Io obiettai che nel cinema muto avevano usato — e il pubblico aveva accettato — stilizzazione, similitudini, poesia visiva. E allora perché non fare altrettanto nel cinema sonoro? Questo io volli fare col sonoro e, in seguito, col colore. Ora, naturalmente, questo impiego di pensieri udibili sopra un primo piano muto è diventato una convenzione ... ». (DAVID ROBINSON, cit.).

elementi tipici: le calze, le giarrettiere nere. Ma la trovata magistrale si ha dopo che Ivy si è messa a letto: « Jekyll non osa avvicinarsi e la donna fa uscire dalla coperta una gamba e la tiene penzoloni e dondolante sulla sponda del letto » [Pasinetti (23)]. Rimane, questo, uno dei più intensi emblemi sessuali che il cinema abbia inventato. Quella gamba dondolante e l'invito a tornare (« come back, come back »), pronunciato da Ivy con voce « calda e sensuale », ossessionano Jekyll mentre egli si allontana per istrada. La sovraimpressione sonora è ancora una volta di una efficacia penetrante; purtroppo però essa è in parte guastata dalla sovraimpressione visiva (la gamba dondolante), che sa di convenzionale e di pleonastico.

L'inventiva di Mamoulian sul piano del sonoro si rivolse anche in altra direzione: « To accompany the transformations I wanted a completely unrealistic sound. First I tried rythmic beats, like a heart-beat. We tried every sort of drum, but they all sounded like drums. Then I recorded my own heart beating, and it was perfect, marvellous. Then we recorded a gong, took off the actual impact noise, and reversed the reverberations. Finally we painted on the sound track; and I think that was the first time anyone had used synthetic sound like that, working from light to sound. We've never divulged — and I'm not going to tell you now — how we managed the transformations without any cuts or dissolves. » (24).

Le trasformazioni del protagonista da uomo in mostro, da Jekyll in Hyde hanno sempre costituito un aspetto-chiave dei film ispirati al celebre racconto di Stevenson, se non altro dal punto di vista spettacolare. Mamoulian scelse una via alquanto diversa da quella adottata da Robertson e dal suo mirabile interprete John

---

(23) FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema,* cit.

(24) « Per accompagnare le trasformazioni io volevo un sonoro completamente non realistico. Dapprima provai dei battiti ritmici, come quelli di un cuore. Provammo ogni sorta di tamburi, ma davano tutti un suono da tamburi. Allora registrai il battito del mio cuore, e fu perfetto, meraviglioso. Poi registrammo un gong, eliminammo il rumore vero e proprio della percussione, e riversammo le riverberazioni. Infine dipingemmo sulla colonna sonora; ed io credo che quella sia stata la prima volta che qualcuno abbia usato il suono sintetico in quel modo, trasformando la luce in suono. Noi non abbiamo mai rivelato — né io ve lo dirò adesso — come abbiamo ottenuto le trasformazioni senza alcun taglio o dissolvenza ». (DAVID ROBINSON, cit.).

Barrymore per l'edizione muta del 1920, dove, più che i trucchi, agiva la forza mimica suggestionante dell'attore. Nel *Jekyll* di Mamoulian (film tenuto assai presente da Victor Fleming per l'edizione successiva), l'effetto nasce invece sopra tutto dall'orripilante trucco scimmiesco, il quale si accentua verso la fine del film, di mano in mano che il processo radicale di trasformazione si compie.

Rispetto alla maggioranza dei film dell'orrore coevi (a cominciare dal troppo famoso *Frankenstein*) il *Dr. Jekyll* presenta una dignità espressiva particolare. Il regista persegue finalità decisamente spettacolari, ma in lui lo spettacolo si nobilita attraverso dinamiche e funzionali soluzioni di linguaggio. Tipica in questo senso è anche l'apertura del film, con una sequenza soggettiva, in cui la macchina da presa si identifica con il protagonista [« I wanted to make the transformations a real vicarious experience, more than just a trick. So I used the camera in the first person. » (25)]. Jekyll sta suonando l'organo, in casa, poi si dispone ad uscire, il cameriere gli porge cappello, soprabito e bastone, egli sale in carrozza, si reca all'istituto di medicina, e soltanto qui — con un movimento di 360 gradi — la visione diventa oggettiva. (Vero è che la sequenza iniziale include, prima dell'uscita da casa, un'inquadratura, pur essa soggettiva comunque, in cui il protagonista si guarda nello specchio). Come osserva lo Knight, « quite apart from its indisputable pictorial effectiveness, this use of the subjective camera built a growing suspense, a curiosity about the appearance of the man we know will turn into the monstrous Hyde. » (26). Lo stesso Knight ricorda un altro brano che dimostra la maturità raggiunta da Mamoulian nell'uso dell'ellisse. È, questo, la scena dell'assassinio di Ivy da parte di Hyde: « Hyde forces the thoroughly frightened girl to sing her pathetic music hall song. Suddenly he bends over her, passing completely out of the frame. For a long moment the shot reveals only the bed-post, a highly ornamental carving of the Goddess of Love. Then the singing stops abruptly, and Hyde's triumphant face rises once more into view.

---

(25) « Volevo fare delle trasformazioni una vera e propria esperienza di sostituzione di personalità, piuttosto che un semplice artificio. Così usai la macchina da presa in prima persona ». (DAVID ROBINSON, cit.).

(26) « Indipendentemente dalla sua indiscutibile efficacia pittorica, tale impiego della macchina soggettiva creò un crescente *suspense,* una curiosità circa l'aspetto dell'uomo che noi sappiamo destinato a trasformarsi nel mostruoso Hyde ».

We need be shown no more. » (27). Il Pasinetti precisa, a proposito della statuetta, trattarsi di una copia dell'Amore e Psiche di Canova, la quale offre analogia di atteggiamenti rispetto a Hyde proteso ad uccidere. Sempre in tema di effetti decorativi e di parallelismi, lo stesso Pasinetti osserva che « nelle *Vie della città* ai due personaggi che parlavano Mamoulian aveva sostituito due animali di porcellana; nel *Dottor Jekyll* dalla positura dei due fidanzati che si baciano passa a quella di due fiori chini l'uno verso l'altro » (28).

Da un punto di vista di sostanza (cui corrisponde la rilevata insistenza su motivi erotici, anche decorativi), si può notare che lo scenario del film sviluppa in modo particolare il motivo del *refoulement* sessuale di Jekyll, in seguito all'ostinazione del futuro suocero nel voler fissare una data non vicina per le nozze della propria figliuola (l'amor sacro) col dottore, i cui desideri fisici si proiettano così, attraverso Hyde, su Ivy, cioè sull'amor profano. Nel *Jekyll,* comunque, più ancora che altrove, Mamoulian mira ad esteriorizzare piuttosto che ad interiorizzare l'azione drammatica.

Dopo il film di *gangsters* e quello d'orrore, Mamoulian passò ad un terzo genere, il film-operetta, che doveva rivelarsi il più congeniale al suo temperamento ed in cui egli poté tradurre in termini originalmente e liberamente cinematografici la propria esperienza teatrale. *Love Me Tonight* (Amami stanotte, 1932) fu un'opera esemplare ed incantevole, che solo certi pregiudizî di « genere » possono impedir di definire capolavoro. In Europa quest'opera è stata a lungo misconosciuta: così che la sua presentazione nella retrospettiva veneziana del 1962, a cura del sottoscritto, diede luogo ad una vera riscoperta, salutata con gran fervore, ad esempio, dalla critica inglese. Ma gli storici statunitensi avevano già, a onor del vero, attribuito a *Love Me Tonight* il giusto posto. Per il Jacobs (come per chi scrive) in *Love Me Tonight* Mamoulian è all'apice della sua felicità creativa. « It was charming, fanciful, witty, sophisticated .... Mamoulian has never equaled it; neither Lubitsch nor

---

(27) « Hyde costringe la ragazza, profondamente spaventata, a cantare la sua patetica canzone da *music-hall.* Improvvisamente egli si china su di lei, uscendo del tutto dall'inquadratura. Per un lungo momento l'inquadratura mostra soltanto la spalliera del letto, un intaglio altamente decorativo e raffigurante la Dea dell'Amore. Poi il canto cessa bruscamente, e il volto trionfante di Hyde rientra dal basso nel quadro. Non abbiamo bisogno di vedere altro ».

(28) FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema,* cit.

Clair ever surpassed it. » (29). Qui si tocca un punto fondamentale: i rapporti tra Mamoulian e Clair, tra Mamoulian e Lubitsch. Nessuno può negare l'influenza esercitata sul regista di *Love Me Tonight* dal Clair di *Sous les toits de Paris* e di *Le million,* dal Lubitsch di *The Love Parade,* di *Montecarlo,* etc. È senza dubbio il Lubitsch di queste opere ad aprire la strada al film-operetta, a fissarne certi canoni, fin dal 1929-30. Ma soltanto Mamoulian, nel 1932, conduce a perfezione, a piena armonia un tipo di film che fino allora aveva in parte risentito degli impacci di una *camera* sonora non ancora completamente svincolata, di una fantasia non ancora pienamente adeguata alle possibilità del mezzo espressivo. Soltanto *The Merry Widow* (La vedova allegra) di Lubitsch e *Gigi* di Minnelli possono, a mio avviso, reggere il confronto, ognuno a suo modo, con *Love Me Tonight*: ma si tratta di opere posteriori, rispettivamente, di due e di ventisei anni. Tutti tre i registi si dimostrano a pieno agio nella commedia (del resto, Lubitsch è stato uno dei maestri della *sophisticated comedy* e Minnelli uno dei pochi che ne abbiano con successo ripreso la tradizione nel dopoguerra). Ma Lubitsch ottiene particolari, preziosi effetti sul piano coreografico-decorativo (il balletto di Albertina Rasch, i famosi bianchi e neri), Minnelli punta felicemente su uno squisito pittoricismo ricco di finezze cromatiche. Neanche Mamoulian manca di « dipingere con la macchina da presa » (si pensi alla vaporosa qualità della fotografia ed alle delicate composizioni nella sequenza della caccia), riproponendo fra l'altro quella leggiadra, cincischiata, leziosa convenzione « operettistica », cara già a Lubitsch. Una convenzione che riguarda sia i personaggi (esponenti — i più — di una aristocrazia francese adorabilmente improbabile, stretta parente delle corti « ruritane », immancabili in tante operette classiche, a cominciare da *The Merry Widow*) sia gli ambienti (mi riferisco sopra tutto al sontuoso castello, dalla orpellosa opulenza, cui ha presieduto il gusto di uno scenografo come Hans Dreier). Ma, pur confermando ancora una volta i propri interessi figurativi, con un risultato di impeccabile coerenza, è su altro piano che Mamoulian ha recato un apporto di personale creatività. Parlo sopra tutto del piano (fondamentale per un film musicale) dei rapporti tra immagine e suono, tra immagine e musica. Anzi tutto

(29) « Era un film affascinante, fantasioso, spiritoso e sofisticato ... M. non li (*lo*) ha mai più eguagliati (*eguagliato*) e né Lubitsch né Clair li (*lo*) hanno sorpassati (*sorpassato*) ».

questo è il primo film in cui, funzionalità dei singoli *exploits* canori a parte, viene positivamente e compiutamente risolto il problema del recitar cantando, a beneficio anche — è ovvio — d'altri registi cultori del genere, come appunto Lubitsch e, più tardi, Minnelli. Si veda, a tal proposito, la scena fra la protagonista e il medico che la visita e sopra tutto quella, piacevolissima, d'insieme, susseguente alla scoperta che il presunto barone non è che un sarto.

Le invenzioni sonore in *Love Me Tonight* non si contano, e sono l'una più sopraffina dell'altra. Si prenda l'apertura del film, con la sequenza — priva di parlato — del risveglio di Parigi. È evidente che la visione di *Sous les toits de Paris* di Clair (come forse, per quanto riguarda la trovata dei creditori che si muovono in gruppo nell'intento di recuperare i loro averi, quella di *Le million*) non ha mancato di lasciare traccia su Mamoulian. Il che è perfettamente normale e legittimo. La sua visione anche scenografica (vividamente stilizzata) di un quartiere semi-popolare parigino, il suo cordiale populismo (cui verrà poi contrapposto —secondo uno schema caro alle favole — il mondo luccicante e stuccato del castello patrizio) rappresentano, se si vuole, una sorta di omaggio a Clair. Ma su tale omaggio si innesta la grande trovata della sinfonia di rumori che, in contrappunto spesso asincrono con le immagini, descrive il risveglio della città all'alba: un orologio batte le ore, e subito cominciano a rispondergli i battiti ritmati di un martello sull'incudine; qualcuno ancora russa, un bimbo piange; mentre battiti e tintinni si succedono a ritmo progressivamente più stretto, le prime saracinesche si alzano, si odono le prime voci, i primi colpi di *claxon.* A questo punto nel crescendo gioioso si inserisce la musica, poi il fischietto di un *flic,* e il crescendo ha il suo *climax* nella canzone dedicata a Parigi, che il protagonista — appena ridestatosi — canta alla finestra. Sulla sua uscita di casa a tempo di musica, sulla pittoresca, festosa successione dei suoi saluti alla gente del quartiere, lungo il cammino verso la bottega di sarto, la sequenza sinfonica si conclude. Mamoulian ne riprenderà poi l'idea, mettendo in scena *Porgy and Bess* di Gershwin (apertura atto secondo). Pochi momenti dopo, un'altra scintillante invenzione: in bottega, mentre è con un cliente, il sarto canta il motivo più orecchiabile e gradevole, tra i diversi (tutti di Richard Rodgers) di cui il film è cosparso: *Isn't it romantic?* Dal sarto il motivetto rimbalza al cliente e, di conseguenza, in istrada. Dapprima cantato, esso viene poi fischiettato, quindi ripreso da un *claxon.* Passato dal cliente del sarto

all'autista di un *taxi,* finisce su un treno, dove viene intonato in coro e si stacca dal martellante rumore del convoglio in corsa. Il canto corale assume successivamente un marziale tempo di marcia: un reparto di soldati, arma in spalla, avanza, cantando. Di colpo, è notte: e al fuoco di un bivacco uno tzigano riprende il *tune* col suo violino romantico. Poi la macchina da presa carrella in avanti, nelle tenebre, verso la finestra illuminata dell'imponente maniero: la principessa si fa innanzi sul balcone e intona la canzone. Inutile sottolineare che all'arguzia dell'invenzione corrisponde un ritmo esemplare di montaggio, un garbo esemplare di realizzazione.

Di trovate e trovatine sonore *Love Me Tonight* è riboccante. Alcune sono ricordate dallo Zuñiga: « ... cuando Chevalier montaba el indomable potro, el timbal repicaba incesantemente come si subrayase el difícil ejercicio del circo; cuando Jeanette Mac Donald quería parar el tren, la orquesta iniciaba los compases de la Heroica, de Beethoven ... » (30). Altre invenzioni sono ricordate dallo Knight, il quale fa a proposito del film osservazioni come al solito pertinenti: « Although in the tradition of the Jeanette MacDonald-Maurice Chevalier musical that Ernst Lubitsch had been making so successfully, suddenly the form is freer, lighter, more imaginative than ever before. Greater liberties are taken with reality, and less effort is made to explain or excuse the obviously absurd to the audience. In the midst of a hunt, deer bound across the screen in dreamy waltz time; or characters march about a French château gleefully caroling " The son of a gun is nothing but a tailor ". Through this kind of fantasy, in which trick sound is combined with trick camera to create a world of gay illusion, the literal techniques of the realistic dramas were jolted loose, stirred about. The experience of making such musicals provided directors with new insights into their craft that inevitably carried over into more serious forms. There was a pronounced tendency toward more vivid imagery, a more imaginative use of sound, even in stories still written mainly in the theatrical tradition. » (31). Ricorda lo stesso Mamoulian: « By now

(30) « ... Quando Chevalier montava l'indomabile puledro, il tamburo risuonava in continuazione come se sottolineasse un esercizio difficile in un circo; quando Jeanette Mac Donald voleva fermare il treno, l'orchestra attaccava le battute dell'Eroica di Beethoven ... ».

(31) « Sebbene il film rientri nella tradizione dei *musicals* con Jeanette Mac Donald e Maurice Chevalier, che Ernst Lubitsch era venuto realizzando tanto brillantemente, la forma è d'un tratto più libera, più lieve, più fantasiosa che per il

I could use visual and aural images as I pleased. For instance when MacDonald's awful aunts open their mouths, you hear the yapping of little dogs instead of their voices. Then there's a moment where MacDonald is fearfully embarrassed and drops a vase; and there I have the sound of dynamite exploding, because that, emotionally, is the size of it. But they were very shocked in the studio! » (32).

Si potrebbe aggiungere, fra l'altro, l'accenno al « Ça ira », in un paio di punti, come allusivo sostegno sonoro alle bellicose rivendicazioni dei creditori del visconte. Si potrebbe ricordare il motivo come di *berceuse* che accompagna l'allontanarsi al rallentatore dei cacciatori dopo che essi hanno sorpreso nel casino il sarto che veglia il riposo del cervo ferito. « Go back quickly and quietly » (« Andate via in fretta e senza far rumore »), era stata l'esortazione rivolta loro. « On tip-toes » (« In punta di piedi »), era stato il commento ironico. E davvero con il rallentatore (cui fa riscontro una fotografia di rara morbidezza *flou*) essi si allontanano « tip-toeing », in punta di piedi, a ritmo di ninna-nanna, con lirica grazia.

Dwight MacDonald sbaglia quando accusa Mamoulian di mancanza di gusto e di levità di tocco. E dimostra di aver capito ben poco delle intenzioni del regista e dello spirito del film, quando accusa Mamoulian di fare sfoggio di pacchianerie *kolossal* alla maniera di De Mille. Secondo lui l'inquadratura angolata alla Ejzenštejn del capocaccia che suona il corno inserisce una « nota eroica » as-

---

passato. Vengono prese maggiori confidenze nei confronti della realtà, ed un minor sforzo vien fatto per spiegare o per scusare agli occhi del pubblico ciò che è palesamente assurdo. Nel bel mezzo di una caccia, i cervi attraversano a balzi lo schermo su di un languido ritmo di valzer; oppure i personaggi marciano per un castello francese cantando allegramente " Quel mascalzone non è che un sarto ". Attraverso questo tipo di inventiva, in cui gli artifici sonori sono combinati con quelli di ripresa per creare un mondo di gaia illusione, la tecnica prosaica dei drammi realistici venne svincolata e scossa. L'esperienza costituita dalla realizzazione di simili *musicals* fornì ai registi nuove intuizioni relative alla loro arte, le quali inevitabilmente si travasarono in forme più serie. Ci fu una accentuata tendenza verso un più vivido linguaggio di immagini, un più fantasioso impiego del sonoro, anche in scenari ancora scritti, prevalentemente, secondo la tradizione teatrale ».

(32) « Ormai potevo usare immagini visive e sonore a mio piacimento. Per esempio, quando le dignitosissime zie della MacDonald aprono la bocca, invece delle loro voci si sentono guaiti di cagnolini. Poi c'è un momento in cui la MacDonald è spaventosamente imbarazzata e lascia cadere un vaso; ed allora io metto il rumore di un'esplosione di dinamite, perché dal punto di vista emotivo la dimensione è quella. Ma allo *studio* furono molto scandalizzati! ». (DAVID ROBINSON, cit.).

surda in una commedia musicale. Assurda è in realtà l'osservazione del critico, il quale non si è accorto che la trovatina è ironica, allo stesso modo del rullo di tamburi quando il sarto monta il recalcitrante « Solitude » e di cento altre invenzioni. È tutto un repertorio di personaggi, di ambienti, di situazioni che viene visto in una luce di ironia, a suon di musica, una convenzione che viene amabilmente stilizzata con un sottinteso intellettualistico (l'incontro e l'amore tra la principessa ed il *commoner*; la nobiltà oziosa, spesso un po' sciocca; etc.) Anche la sottolineatura dello sfarzo rientra in questo disegno di cosciente stilizzazione. Ironizzare sul fatto che le vecchie zitelle, zie della protagonista, sono tre invece di una significa dimostrarsi refrattari ad un giuoco saporitissimo ed ammiccante. Tre sono le zie non già per gratuita volontà di « far grande », ma perché Mamoulian intende raccontare una favola (senza prenderla troppo sul serio, come si conviene). E nella favola le zie occupano un posto che sta a metà fra quello di anziane fate e quello di commentatrici, di « coro ». E il coro è sempre collettivo, così come tre — numero perfetto e tradizionale — sono — che so — le Grazie, le dee tra cui Paride scelse, le Parche (queste ultime filano; le zie ricamano, ed all'inizio le loro ombre — le ombre care a Mamoulian — sono proiettate sulla parete, quasi a sottolineare la funzione come « soprannaturale » di tali personaggi, funzione la quale è in realtà esterna rispetto al racconto, che le tre vecchie signore commentano senza propriamente intervenirvi se non con quelle corsette accompagnate — impagabile trovata — da guaiti canini. (Altre volte da gridolini che in guaiti si tramutano.) Le zie usano esprimersi in rima, con leggiadro artificio, che concorre anch'esso a sottolineare la loro funzione nella fiaba, la quale si conclude appunto con il suggello di prammatica, da esse pronunciato: « And they lived happily ever after » (E vissero da allora felici e contenti). (Il grande ricamo cui le zie sono intente raffigura un « Principe Azzurro » a cavallo sotto il verone della sua bella, ma nella storia il posto del « Principe » è occupato da un sarto, che è tuttavia « Azzurro », cioè *charming,* come esse stesse osservano enunciando la « morale della favola ».) In contrasto con quanto pensa il MacDonald, io sono convinto che una delle massime virtù di *Love Me Tonight* — film perfettamente equilibrato sul piano narrativo, oltre che prodigo di inventiva — sia l'eleganza: con cui Mamoulian, il quale fa a meno di vere e proprie coreografie (sul genere di quelle di cui si sarebbe poi servito Lubitsch in *The Merry Widow*), regola in modo esem-

plare — dispiegando ritmo e senso della composizione a loro modo coreografici — gli atteggiamenti e le movenze delle tre zie, quelli dei cacciatori, quelli dei personaggi in genere.

Un'altra opinione per lo meno discutibile mi sembra quella degli storici del film musicale Erik Ulrichsen e Jorgen Stegelmann, secondo cui in *Love Me Tonight* (come nel successivo *The Gay Desperado*) dominerebbe l'artificio, proprio di un regista teatrale dall'ispirazione non spontanea né autentica, in quanto priva di genuine radici « nazionali ». Certo, un film-operetta si fonda per sua natura su di un artificio, su di una convenzione, nella fattispecie di origine europea, che Mamoulian (d'altronde europeo per nascita e formazione) ha pienamente assimilato e genialmente rielaborato. Senza pregiudizio di una sua successiva evoluzione (sopra tutto in teatro) nel senso dell'inserimento fecondo e « dinamico » di motivi nazionali americani entro gli schemi del *musical.* L'ispirazione di Mamoulian in *Love Me Tonight* è, come abbiamo visto, « di secondo grado » (stimolata, cioè, dall'esempio di Lubitsch e Clair), ma non per questo meno vivida.

I tre film realizzati nel biennio 1931-32 valsero a consolidare la reputazione di Mamoulian, a farne — anche — il regista alla moda di Hollywood. Già egli aveva diretto attori di prestigio, come — di volta in volta — Helen Morgan, Gary Cooper, Sylvia Sidney, Fredric March, Miriam Hopkins, Jeanette Mac Donald, Maurice Chevalier. Nulla di strano, quindi, che alle sue sapienti cure direttoriali venissero affidate, a questo punto, anche le grandi signore di Hollywood: Marlene Dietrich e la stessa Greta Garbo, oltre a quell'Anna Sten, giunta a Hollywood dalla Russia — via Germania — e che Samuel Goldwyn stava clamorosamente tentando di lanciare come stella (il tentativo, si sa, non ebbe successo, malgrado la fotogenia ed il temperamento dell'attrice). Questo trittico « femminile » costituì per Mamoulian un sensibile passo indietro, un suo tributo ad esigenze divistiche di Hollywood. Per quel che ne ricordo, il più debole fra i tre film fu proprio quello della Sten (la quale aveva al fianco Fredric March), cioè l'ultimo: *We Live Again* (Resurrezione, 1934), una riduzione banaluccia del romanzo di Tolstòj, cui avevano tuttavia prestato la loro collaborazione scenaristi di nome come Preston Sturges e Maxwell Anderson, oltre ad un operatore come Gregg Toland ed allo scenografo teatrale Sergei Sudeikin, che venne invitato a Hollywood da Mamoulian. Scrive lo Zuñiga che il film aveva solo alcune scene degne di ricordo, « come la de los campos

de almendros y manzanos; las de la lluvia y el oficio de Pascua, que logran el ambiente que define la unica calidad del film. » (33). Sempre a fidarsi della memoria, il più accettabile dei tre film in questione fu il primo, *The Song of Songs* (Il Cantico dei Cantici, 1933), la cui singolarità risiedette nel fatto che esso si inserì nel bel mezzo del periodo sternberghiano della Dietrich, di un periodo cioè in cui essa pareva destinata a lavorare esclusivamente sotto la guida del suo Pigmalione. Che dopo *Der blaue Engel, Morocco, Dishonored, Shanghai Express, Blonde Venus* (e prima di *The Scarlet Empress* e *The Devil Is a Woman*) Sternberg e la Dietrich abbiano, eccezionalmente, accettato questa separazione (suggerita dai dirigenti della Paramount dopo il mezzo fiasco di *Blonde Venus*) è cosa che, se non altro, conferma quanto alto fosse il credito di cui il regista georgiano-armeno godeva. La materia narrativa di cui egli dispose era melodrammatica e datata (un testo teatrale di Edward B. Sheldon, basato su un romanzo di Hermann Sudermann): protagonista era una bella ragazza di campagna, che passa dall'amore inappagato per un affascinante pittore, per il quale posa ignuda, al matrimonio con un più anziano e ricco nobiluomo ed ufficiale, da lui non amato, e finisce per diventare *chanteuse* e per degradarsi. Mamoulian, come ben osserva il Campassi, non si è accostato a Marlene con l'intenzione di rifoggiarla secondo una propria personale visione (come doveva fare Lubitsch pochi anni dopo), « ma l'ha conservata intatta nell'involucro sternberghiano, e gelosamente conservata, al punto da ricopiare quasi perfettamente anche i vestiti. Basta paragonare gli abiti da contadina di *Disonorata* con quelli delle prime sequenze di *Il Cantico dei Cantici*: si potrebbe proprio giurare che sono gli stessi. Ora dobbiamo noi dare personalità di creatore ad un regista che innesta in una vicenda qualsiasi un personaggio già fatto, già predisposto, già rifinito? L'unico merito è quello di aver copiato bene, di esser riuscito a confezionare un film alla Sternberg ». Tutto verissimo. Andrebbe peraltro osservato che l'accostamento fra *The Song of Songs* e *Dishonored* ha fondamento solo sul piano decorativo, esteriore: perché in *Dishonored* la Dietrich *recita* la parte della contadina ingenua, mentre all'inizio di *The Song of Songs* essa *è* una contadina ingenua, che — rimasta orfana — scende dalla cam-

(33) « ... come quella dei prati coi mandorli e i meli; quella della pioggia e della funzione pasquale, le quali valgono a descrivere l'ambiente, che costituisce l'unico pregio del film ».

pagna in città. Vero è che il personaggio non tarda a trasformarsi, assumendo una fisionomia più conforme alla figura di *vamp* disegnata dalla Dietrich nella chiave barocca cara a Sternberg: la *vamp* in abito nero e cappello piumato, la quale, esasperata e delusa, distrugge a colpi di martello la statua che riproduce le armoniose linee del suo corpo ignudo, costituendo al tempo stesso il simbolo della sua purezza e delle sue illusioni perdute. Rimane il fatto che da parte di Mamoulian vi fu il tentativo di dare, pur rimanendo nell'orbita sternberghiana, una dimensione psicologica diversa — credibile o no che fosse — al personaggio, nella sua fase iniziale (in certo modo però una parentela potrebbe essere stabilita tra la parabola della contadina di *The Song of Songs* e quello della madre di famiglia di *Blonde Venus*). Si pensi alla scena in cui essa, superando il naturale pudore, si decide a posare svestita: scena in cui fra l'altro rifulgevano le celebri gambe di Marlene (il regista, per ovvie ragioni di censura, giocava sul volto e sulle gambe dell'attrice). A tale scena faceva più tardi riscontro quella, sopra ricordata, della distruzione della statua, in cui il *mélo* trovava il suo *climax*. Qui l'abituale senso figurativo di Mamoulian puntava sul contrasto tra il bianco del marmo ed il nero dell'abito dell'attrice (la contrapposizione aveva un suo ovvio significato allusivo). Tale senso figurativo — sempre vivido nel regista — si dichiarava già in apertura di film, con quella bella testa di patriarca dalla barba fluente, nella scena del cimitero: un « ritratto » forse non immemore di certi primi piani della scuola sovietica.

Fra i tre film « d'attrice » quello che gode di miglior fama e che fu anche l'unico ad avere successo all'epoca della sua uscita è *Queen Christina* (La regina Cristina, 1933), un giudizio sul quale è più facile da esprimere, in quanto l'opera è stata rivista di recente. Essa è, indubbiamente, mediocre, assai meno solida da un punto di vista narrativo e meno accurata da un punto di vista formale e decorativo di quanto non siano taluni film garbiani firmati da un regista dotato d'assai minor talento che non Mamoulian, quale Clarence Brown (alludo ad *Anna Karenina,* a *Camille*). L'anonimo critico della « Gazzetta di Venezia » (in realtà si trattava di Francesco Pasinetti) lodò, all'epoca della presentazione veneziana del film, la sobrietà tanto del regista (qui alieno da certi suoi compiacimenti tecnico-stilistici) quanto dell'interprete, sottolineando tuttavia, del primo, il caratteristico gusto luministico (« ottiene particolari effetti negli scorci de-

gli ambienti di stile barocco »; « quando ha voluto creare una atmosfera di tristezza e solitudine intorno alla figura di Cristina ha proiettato sul suo volto la pallida luce di un candelabro, lasciando lo sfondo coperto da una vasta ombra » (34). Al di là della suggestione raggiunta da singole scene, da singoli effetti (legati, sempre, alla presenza della protagonista, il cui *partner* John Gilbert è, giova soggiungere, di singolare inefficienza), *Queen Christina* è un film fastidiosamente cartapestaceo ed opaco — al contrario di quel che ci si sarebbe potuti aspettare — dal punto di vista spettacolare. Quanto alla sua impostazione narrativa, si tratta del solito disinvolto « film hollywoodiano pseudo-storico, con al centro la solita figura di regina dai liberi costumi, la quale a un certo momento incontra l'unico grande amore della sua vita, rimettendo in moto per l'ennesima volta il risaputo conflitto fra la donna e la sovrana, fra l'amore e la ragion di stato » [Montesanti (35)]. Va rilevato che il personaggio è svedese come l'interprete, la quale fu attratta dalla possibilità di effondere la propria anima nordica, attraverso l'incarnazione di quella singolare figura di sovrana, avvezza fra l'altro a rivestire abiti e ad ostentare costumanze maschili. Dal contrasto tra l'altero distacco regale, la nordica disinvoltura nei confronti del sesso, ed il prorompere della passione (per un uomo del sud, un latino, si badi, secondo una legge naturale tuttora confermata), traggono essenziale alimento il personaggio e il film. Mario Gromo parla di « effetti raggiunti con sottile sagacia e con una duttile astuzia, che giocano ora sul fastoso e sul patetico, ora sul melodrammatico e sul magniloquente » e afferma di non aver fino allora mai veduto « una Garbo così poco garbista »: « quel volto ... ci fa scorgere ... quali sfumature di stati d'animo possano essere espresse da un batter di ciglia; da un sorriso che smuoia nel pianto, da un respiro che s'interrompa in uno spasimo muto, da uno sguardo spento dinanzi all'ineluttabile d'una sorte nemica. » (36).

L'intesa non tardò in effetti a stabilirsi fra il regista esperto di recitazione e l'attrice pur così ombrosa e diffidente. Mamoulian riuscì anche a persuaderla (è lui che lo ricorda) a provare le inquadrature, a cercare la perfezione senza pretendere di trovarla d'istinto alla prima ripresa. I momenti altissimi della Garbo in *Queen Chri-*

(34) Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri: *Venezia 1932-1939,* cit.
(35) Fausto Montesanti: *Greta Garbo,* cit.
(36) Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri, cit.

stina sono molti: si pensi alla ricchezza di sfumature con cui essa suggerisce il progressivo divampare, nella locanda, della passione fra la regina travestita da ragazzo e l'ambasciatore spagnolo, dapprima nell'imbarazzo dell'equivoco sul sesso, poi nell'abbandono pieno ed immemore, quindi nella malinconia del commiato. Si pensi al lampo di regale e pur tenera ironia che percorre il volto di Cristina, allorché essa, ricevendo ufficialmente l'inviato del re di Spagna, conosciuto ed amato in circostanze così eccezionali, contempla lo sbigottimento di lui nel riconoscerla. Si pensi alle fasi successive del farsi strada in lei della consapevolezza amara che non vi è conciliazione possibile tra il suo dovere verso la patria e i diritti del suo amore per lo straniero. Giustamente il Montesanti si sofferma in special modo sulla sequenza « dell'addio alla stanza della locanda, in cui la Garbo riesce a condensare e ad alternare l'una all'altra le più riposte risonanze del suo volto mirabile: nel suo sguardo si sovrappongono la mestizia di un saluto e l'interrogativo di un arrivederci, il rimpianto di un addio e la certezza di un domani, in un misto di tenerezza materna e di femminilità appena schiusa, di sensualità raffinata e di candore infantile. » (37). Ha detto Mamoulian: « The scene in the inn bedroom, where she walks all round the room, touching everything, caressing everything, storing the whole place in her memory — to my mind it's a sonnet. It was done to a metronome. I explained to her: 'This has to be sheer poetry and feeling. The movement must be like a dance. Treat it the way you would do it to music ' ... » (38). Un altro momento famoso del film è il finale, con quel lungo primo piano di Cristina, dal volto chiuso nella sua ineffabile tristezza, mentre si allontana sulla nave, verso l'esilio, dopo che il suo amante è stato ucciso. Nell'intervista concessa a David Robinson, da cui ho attinto già numerose citazioni, Mamoulian sottolinea fra l'altro l'innovazione tecnica (un'altra) con cui egli rese possibile la realizzazione (senza distorsioni d'immagine) del movimento di macchina che si conclude sul primo piano finale

---

(37) Fausto Montesanti, cit.

(38) « La scena nella camera da letto della locanda, in cui essa cammina intorno alla stanza, toccando ogni cosa, accarezzando ogni cosa, fissando l'intero ambiente nella memoria — secondo me è un sonetto. Essa fu regolata su un metronomo. Io le spiegai: " La scena deve essere pura poesia e sentimento. Il movimento deve essere come una danza. Eseguitelo come se ci fosse la musica ... " ». (David Robinson, cit.).

della Garbo. E prosegue: « Garbo asked me: " What do I play in this scene? " Remember she is standing there for 150 feet of film — 90 feet of them in close-up. I said: " Have you heard of *tabula rasa?* I want your face to be a blank sheet of paper. I want the writing to be done by every member of the audience. I'd like it if you could avoid even blinking our eyes, so that you're nothing but a beautiful mask. " So in fact there is *nothing* on her face: but everyone who has seen the film will tell you what she is thinking and feeling. And always it's something different. Each one writes his own ending to the film; and it's interesting that this is the scene everyone remembers most clearly ... » (39).

La galleria femminile proseguì ancora con *Becky Sharp* (id., 1935), che aspirò tuttavia ad essere — e vi riuscì — qualcosa di ben diverso e di ben più importante che un semplice *vehicle* per un'attrice-diva. Fu questo infatti il primo film di lungometraggio (in tricromia) che abbia segnato una data di rilievo nella storia del cinema a colori, anzi, se vogliamo, il primo vero film a colori, nato da una precisa consapevolezza cromatica, dalla volontà di dipingere con le immagini cinematografiche come con un pennello su una tela. (Mamoulian, sia per il suo vivo senso dei valori formali, sia per la sua sollecitudine nell'esplorare le risorse della tecnica ai fini dell'arricchimento di un linguaggio — sollecitudine già dimostrata ampiamente, come abbiamo visto, agli albori del cinema sonoro —, poteva apparire a priori la personalità più indicata per affrontare con precise ambizioni il cinema a colori. Ma in realtà egli arrivò alla regia di *Becky Sharp* solo perché il regista che aveva iniziato il film, Lowell Sherman, morì dopo due settimane di riprese.) L'importanza ed il rilievo dei risultati — non soltanto « relativi » — raggiunti da *Becky Sharp* non sfuggirono ai più attenti osservatori

---

(39) « La Garbo mi domandò: " Che cosa devo esprimere in questa scena? " Ricorderete che essa rimane là in piedi per oltre 45 metri di film — oltre 27 dei quali in primo piano. Risposi: " Avete mai sentito parlare di *tabula rasa?* Voglio che il vostro volto sia un foglio di carta bianco. Voglio che esso sia riempito da ogni singolo spettatore. Vorrei che voi riusciste ad evitare perfino di batter ciglio, in modo da non essere altro che una bellissima maschera ". Così che in effetti non vi è *nulla* sul suo volto: ma ogni persona che ha visto il film vi dirà cosa essa sta pensando e sentendo. E si tratta sempre di qualcosa di diverso. Ognuno scrive la propria conclusione per il film; ed è interessante il fatto che questa sia la scena che tutti ricordano con maggior chiarezza ... ».

contemporanei; ma essi sono apparsi in sempre miglior luce con il succedersi delle esperienze, non molte tra le quali, in quasi trent'anni, hanno spostato in misura paragonabile le frontiere del linguaggio cromatico. Mi si consenta di riprodurre quanto scrivevo nel 1956, dopo che la Mostra di Venezia aveva ripresentato, a distanza di ventun anni dalla prima presentazione, l'opera di Mamoulian, « padre del film d'arte a colori »: « Rivedere oggi *Becky Sharp* costituisce veramente una festa. Il riferimento d'obbligo a quest'opera, quando si parli degli esordi del cinema a colori (parlo di esordi non sperimentali), non rappresenta davvero un luogo comune. Stupisce, al contrario, il fatto che un uomo provveduto come Domenico Purificato, nel suo contributo alla voce « colore » per l'Enciclopedia dello Spettacolo, faccia datare gli inizî del cinema d'arte da *Enrico V,* quando già, un decennio prima, *Becky Sharp* aveva segnato una tappa fondamentale per raffinata consapevolezza cromatica, inserita in una tradizione culturale perfettamente assimilata. Se esiste in circolazione un luogo comune relativo a *Becky Sharp,* questo riguarda la famosa corsa dei mantelli rossi. E non perché essa sia al di sotto della propria fama, ma perché tutto il film è sullo stesso, armonioso livello di resa decorativo-drammatica. La fuga dei mantelli rossi, nella notte di Waterloo, fa parte di una lunga sequenza (il ballo interrotto dal rombo delle cannonate che si avvicinano), dominata da un estro compositivo e narrativo d'eccezione. Si pensi al giuoco vivido delle coppie trascinate dall'onda della danza, all'interruzione dopo i primi colpi, a quella effimera, ottimistica ripresa del ballo su un ritmo più stretto ed eccitato, al gran fuggi fuggi, nel quale lo sciame dei mantelli rossi è preceduto da un non meno suggestivo sciame di mantelli azzurri. Per quanto riguarda quelli rossi è, caso mai, da osservare come essi risultino di una efficacia pregnante quando inquadrati dall'interno del palazzo, mentre l'inquadratura d'esterno, con il fanale, risulta alquanto artificiosa: rossi i mantelli, rossa la luce del fanale, l'immagine finisce col perdere il suo valore propriamente cromatico per assumere un tono quasi di « viraggio », che una presumibile intenzione allegoristica da parte del regista non basta a giustificare ... Film eminentemente " civile ", equilibratamente poggiante su un accorto scenario di Francis Edwards Faragoh (squisita, per esempio, la qualità dei dialoghi), esso costituisce un saggio tra i più pregevoli di traduzione filmica di un capolavoro narrativo (*Vanity Fair* di William M. Thackeray). La figura di Becky vi campeggia con tutta la

sua femminile civetteria, la sua smania per il lusso ed il piacere, la sua sottile arte della finzione, il suo arrivismo plebeo accortamente verniciato di lezî. Ma il predominio della sua figura, stupendamente rilevata a tutto tondo da quella preziosa, irresistibile commediante che era allora Mirian Hopkins, non impedisce che il tratteggio delle altre sia succoso, acuto, mai sbrigativo: l'una e le altre si stagliano su uno sfondo suggerito con un gusto memore di una tradizione letteraria e pittorica, e pur mai fine a se stesso, gusto derivante altresì da una esperienza teatrale completa ed autorevole quale quella che stava alle spalle di Mamoulian.

Certo l'elemento dominante nell'opera è il colore, alla cui smagliante, funzionalissima resa hanno contribuito, insieme al regista, l'operatore Ray Rennahan e quel maestro della scenografia teatrale che fu Robert Edmund Jones, mobilitato per *Becky Sharp* in qualità di « art director ». (*In realtà Jones — il cui nome è rimasto legato fra l'altro all'*Amleto *di John Barrymore — fu più che tale; fu il coordinatore di tutti gli elementi decorativi del film: scenografia, arredamento, costumi, colore, così che nei titoli di testa* Becky Sharp *risultava « designed in colour by R.E.J. ». Quest'ultimo aveva già prestato analoga opera per il cortometraggio* La Cucaracha *di Lloyd Corrigan.*) Basterebbe la sapienza con cui il caleidoscopio rutilante dei costumi indossati da Becky è giuocato in funzione psicologica (con prevalenza dei verdi, dei gialli, colori che si addicono a quell'indole calcolatrice e menzognera) per fare di *Becky Sharp* un'opera di importanza precorritrice eccezionale sul piano dell'estetica del colore. »

Osservazioni ed esemplificazioni particolarmente precise e fini, relative a *Becky Sharp,* si devono a Fausto Montesanti: « ...La scoperta volontà di non rinunciare ad un solo effetto, la continua sottolineatura e l'accanito divertimento nei confronti di un materiale figurativo già di per sé così vistoso e divertente, conferiscono alla fine all'intero spettacolo una sorta di sbalorditiva freddezza propria di un grande esercizio di bravura, generando una perpetua meraviglia del colore. (*L'accusa di freddezza — non so fino a che punto giustificata, dato il carattere del film — si trova anche nella storia dello Zuñiga, che definisce* Becky Sharp *" obra fría y presuntuosa que solo se anima "* [40] *grazie ai famosi mantelli rossi.*) Ma come

(40) « ... opera fredda e presuntuosa che si anima soltanto ... ».

sopraffina esercitazione stilistica *Becky Sharp* è un film che può fare davvero testo in una eventuale storia del formalismo cinematografico ... raramente il colore nel cinema è riuscito a produrre a getto continuo arabeschi di così armoniosa plasticità e di tanto raffinata eleganza. Dalla tenda di seta azzurra della prima inquadratura da cui fanno capolino i volti ridenti e rubizzi delle educande; fino al costume scozzese in rosso e verde che la protagonista indossa nel finale quando lancia la Bibbia dalla finestra (e un'incredibile piuma verde traduce " a colori " — per così dire — la sua irriverente risata), il film è tutto un susseguirsi di tinte e di sfumature, ora provenienti da oggetti, stoffe, elementi reali insomma, visti quali sono, ora provocate invece da luci correttive o addirittura rivoluzionarie, selezionate, alternate, accoppiate con un estro in perpetuo movimento. Se Becky deve fingere ingenuità la si veste di un tenero velluto azzurro in contrasto col suo vero stato d'animo; se deve apparire trionfante e sfacciata le si pone addosso uno squillante abito di raso giallo: costumi costruiti di volta in volta con precise funzioni di carattere psicologico. Talvolta poi si giunge alla compiacenza figurativa fine a se stessa, alla astratta esercitazione di un certo gusto compositivo, come nella scena in bianco e nero delle ombre cinesi, quando la sagoma in controluce di " Amelia " (Frances Dee), immobile accanto a una candela, si staglia netta sul lenzuolo, mentre Becky parlandole dall'altro lato ne ritaglia la figurina su un cartoncino nero; o come nella scena della disperazione di Becky che in vestaglia di trine, color avorio, si abbatte piangendo su un fantasmagorico tappeto. Ma la scena più citata, persino da parte di chi non ha visto il film, è naturalmente quella dei famosi, proverbiali " mantelli rossi ". Ecco in breve cosa accadeva nella sequenza in parola: nella notte di Waterloo, il rombo del cannone interrompe improvvisamente la sontuosa festa da ballo; le grandi vetrate si spalancano, e il vento di un impetuoso temporale, accompagnato da lampi e tuoni, agita i serici tendaggi, e i candelabri si spengono: le signore, dalle vesti variopinte, fuggono urlando nella generale confusione; mentre tutti i militari presenti nel salone si avviano verso il cortile. Quando in un crescendo di emozioni disordinate i colori sembrano aver esaurito le proprie risorse in senso " corale ", ecco che all'improvviso si riorganizzano: un gruppo di ufficiali dai mantelli azzurri avanza di corsa attraverso la scena ed esce di campo a sinistra; immediatamente dopo un gruppo di dragoni britannici, dai rossi mantelli sventolanti, entrando in campo da destra (in un intelligente

attacco sul movimento, come se si trattasse delle stesse persone dell'inquadratura precedente), si allontana lungo un corridoio. Poco dopo siamo nel cortile, e la macchina inquadra dall'alto il selciato illuminato da un lampione rossastro che è in campo a destra: nel fotogramma che è ora scarlatto come ai tempi beati delle ingenue tinteggiature all'anilina (eccoci tornati alla monocromia), entrando dal basso i rutilanti mantelli attraversano più volte il campo di corsa. Lo scherzo — alternato in montaggio tre volte, se ben ricordo — è tuttavia brevissimo: pure, in questo frammento geniale, forse involontariamente surrealista, si può sintetizzare il programma di Mamoulian, e insieme vedervi indicate certe possibilità del cinema a colori. »

Come osserva ancora Montesanti, Mamoulian — mirando ad una coerente e cosciente stilizzazione — si oppone al mito, che allora si stava euforicamente diffondendo, dei così detti « colori naturali »: cieli color vasellame e simili. « *Becky Sharp* venne realizzato interamente in interni con abolizione sistematica della luce solare, allo scopo di mantenere il film in un clima stilistico unitario indissolubilmente legato a determinate condizioni di luce ... » (41).

Altri esempi di impiego funzionale ed originale del colore indica Mattia Pinoli: « Riprese a tinte alternate, come quella a traverso il velo bianco dell'incontro di Becky con colui che sarà il suo grande amore; contrasti finalmente felici tra tinte neutre e primi piani a colori vivaci, come nelle inquadrature delle donne che servono il the; e finalmente il più impegnativo, a tutt'oggi, esperimento del colore: le scene della cantoria, riprese con due illuminazioni diverse: prima a luci di ambiente, poi con riflessi imitanti luci varie e lontane, durante la fuga degli ospiti. » A Filippo Sacchi e a Raffaele Calzini non sfuggono le fonti pittoriche di ispirazione. Scrive il primo: « ... Jones ha avuto davanti gli aneddotisti e ritrattisti inglesi della prima metà dell'Ottocento ». Ed il secondo: « ... *Becky Sharp* prende gli spunti dai raffinati pastelli di Wegwood, dai grandi ritrattisti inglesi dell'epoca, dal predominio azzurro e scarlatto delle uniformi militari inglesi ... » (42). Un'osservazione anche più interessante viene formulata da Sergio Romano, il quale sottolinea il fatto che in *Becky Sharp* ogni spostamento degli attori si trasforma

---

(41) FAUSTO MONTESANTI: *Lineamenti di una storia del film a colori,* cit.
(42) GIULIO CESARE CASTELLO e CLAUDIO BERTIERI, cit.

in scena, in coreografia: « ... la macchina segue i personaggi per accompagnarli di volta in volta a una nuova stupenda composizione: i personaggi si fondono con gli oggetti, si compongono ritmicamente con essi. Mamoulian sembra quasi rifuggire dalle scene di movimento in cui il ritmo della composizione si disperde. La stessa scena del palazzo ... è ripresa in C.L.; quasi perché il movimento dei personaggi non possa nuocere alla bellezza della composizione e all'insistenza con cui Mamoulian vi ritorna compiaciuto. Vi si sentono gli influssi di un'arte teatrale raffinata ... In questo suo gusto di compositore, preoccupato di stabilire sempre un nuovo accordo formale, il colore appare come un incontro fortunato e logico, quasi fatale. Il suo bisogno di spettacolo doveva trovare sfogo in un nuovo mezzo espressivo. Il colore gli permetteva di insistere sapientemente sulla coreografia ... E infatti di colpo i valori formali dell'inquadratura divengono valori pittorici, e, come sul palcoscenico, prendono grande rilievo i costumi, le luci, le scene. » Questa tendenza a « fare coreografia » si era già palesata, l'abbiamo visto, in *Love MeTonight.* Ma essa non autorizza per nulla a tacciare il film di « teatralità » in senso negativo, come hanno fatto critici e storici ancora imbevuti di pregiudizi relativi allo « specifico filmico ». Come il Jacobs, il quale parla di « static style » (« stile statico ») ed afferma che « its endless talk and tableaux weakened it » (43), cioè il film. (Lo stesso Jacobs fa un'osservazione acuta riguardo alla scena del ballo: « The most outstanding instance was the device of using color dramatically for an emotional overtone. In the scenes of the ball, the color is at first somber; then, as the roar of the cannons is heard, the color intensifies with the excitement of the dancers, until at last, as the officers rush off to battle, it is vivid scarlet. » [44]). Come Giorgio Vecchietti: « Per cercare la miniatura, il bozzetto, il pezzo raro, egli (*Mamoulian*) aveva smarrito la via del film ed era incappato nel teatro e nella decorazione. Quadri su quadri; e accanto ai belli e di prezzo ... c'erano, come succede, le croste da

---

(43) « ... i suoi interminabili dialoghi (*e le sue continue composizioni pittoriche*) lo indebolivano ».

(44) « La trovata più notevole fu di usare il colore come elemento drammatico. Nelle scene del ballo, al principio il colore è cupo, poi quando si ode il rombo dei cannoni il colore si intensifica insieme con l'eccitazione delle persone che ballano, finché alla fine, quando gli ufficiali escono di corsa per raggiungere la battaglia, è di un vivo scarlatto ».

pochi soldi ... » (45). Intendiamoci, anche se l'accusa di « teatralità » (provocata dal rifiuto degli esterni naturali, dalla scarsezza di movimento esteriore) è palesemente fuori luogo, può aver qualche ragione Mario Gromo quando rileva che « il film ... segue assai approssimativamente una piccola parte del romanzo » e che « la vita di Becky ... qui diventa schematica, trascura ambienti e figure, mettendo invece in primo piano quella del grosso Joe, contrappunto comico teatralmente efficace. » Ma il cinema ci ha abituati ha ben altri arbitrî: pur con le sue semplificazioni (si pensi che nel 1935 i « superspettacoli » di tre o quattr'ore erano di là da venire), pur con certa sua struttura a « bei frammenti e capitoli » [Vecchietti (46)], quella di *Becky Sharp* è una riduzione di un classico compiuta con notevole rispetto, comprensione, efficienza narrativa. S'intende che l'aspetto saliente dell'opera rimane quello cromatico, che non si esaurisce tuttavia (l'abbiamo visto) in semplice eleganza, come credette a suo tempo il Pasinetti, il quale negò che Mamoulian avesse applicato al colore una inventiva innovatrice, analoga a quella applicata al sonoro in *City Streets*. In materia di colore il Gromo ammise i progressi « talvolta sorprendenti » compiuti rispetto ai tentativi precedenti, ma dichiarò: « ... sono toni sempre un po' falsi, anche nei loro istanti migliori. D'una falsità un po' caramellata o scenografica, che si distende come una lustra pàtina decorativa su ciò che dovrebbe essere emozione. Questo colore sta alla pittura, cioè al tono cromaticamente intuito da un artista, come le smaglianti copertine in tricromia di molte riviste stanno a un quadro che sia un quadro per davvero. (Negli istanti peggiori si cade persino nella decalcomania.) » Poi, il critico si lasciava andare ad una nuova concessione: « ... alcune risorse sono innegabili » e concludeva: « ... è tutta una nuova tecnica (più che un vero e proprio linguaggio) che per ora schematicamente si enuncia con la secchezza di un postulato e attende sviluppi e affermazioni da molta tenacia e da molto buon gusto. » Tutto sommato, si può dire che l'atteggiamento di parte della critica di fronte a *Becky Sharp* sia stato eccessivamente guardingo ed in certa misura suggerito da equivoci o da false aspettative. I limiti del Technicolor erano a quell'epoca innegabili sopra tutto nel trattamento dei volti umani (alquanto ocracei), ma non si

---

(45) Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri, cit.
(46) Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri, cit.

poteva né si può non ammirare la novità che il film apportava nel coerente impiego del colore a fini decorativi, drammatici, psicologici, e non più con semplice volontà di creare stupore. Al di là di ogni eventuale compiacenza decorativistica, basterebbe l'intuizione del potenziale allusivo del colore in senso psicologico a conferire a *Becky Sharp* (che arriva parecchio prima di un famoso scritto di Ejzenštejn sul colore nel film) un valore anche sperimentale (si intenda quest'ultimo termine nella accezione più positiva, che esclude il velleitarismo).

Come annota lo Zuñiga, « con el nuevo procedimento se jugó a la emotivitad como con algo enteramente caprichoso, come quien consulta el oráculo de la fortuna o el lenguaje fantástico de las flores. El artista Robert Edmund Jones expresa que los colores claros nos hacen sentir alegres; los oscuros y sombríos nos ponen tristes; nos ponemos encarnados cuando estamos furiosos; la envidia nos pone verdes. Hay colores tristes; otros, alegres; rojos, como gritos de batalla; tranquilos y lejanos azules; rosados tintes de romance; oscuros violáceos de muerte. Mamoulian, director de *La feria de la Vanidad,* que es el caballo de batalla del color, también acude a la explicación de la ciencia sobre la acción física ejercida por determinados colores. *No es por casualidad que el blanco sugiere pureza; el rojo, pasión; el verde, esperanza — ciertos verdes, los celos —; el amarillo, locura, y el negro, tristeza.* Estamos abriendo y cerrando el abanico, consultando inútilmente en su problemático lenguaje el secreto de nuestras pasiones. » (47).

Ha detto Mamoulian, ripensando all'esperienza di *Becky Sharp*: « As soon as you use an element on the screen it becomes subject

---

(47) « ... con il nuovo procedimento si giuocò alla emotività come con qualcosa di completamente capriccioso, come chi consulta l'oracolo della fortuna o il linguaggio fantastico dei fiori. Lo scenografo Robert Edmund Jones sostiene che i colori chiari ci fanno sentire allegri; quelli oscuri e cupi ci dànno tristezza; diventiamo rossi quando siamo arrabbiati; l'invidia ci fa diventar verdi. Vi sono colori tristi; altri allegri; rossi come gridi di battaglia; azzurri pacati e lontani; rosa colorati di romanticismo; oscuri viola di morte. Anche M., registra di *Beckp Sharp,* che è il cavallo di battaglia del colore, ricorre alla spiegazione scientifica relativa all'azione fisica esercitata da determinati colori. *Non è un caso che il bianco dia l'idea della purezza; il rosso, della passione; il verde, della speranza — certi verdi, della gelosia —; il giallo, della pazzia, e il nero, della tristezza.* Stiamo aprendo e chiudendo il ventaglio, consultando inutilmente nel suo problematico linguaggio il segreto delle nostre passioni ».

to dramatic laws. This is true of colour as of everything else. So I wanted to shoot everything from the start (*dopo la morte di Sherman*). I took four or five weeks to prepare my plans. My idea was to build up the colour dramatically. I wanted to start with black, white, grey; then ooze into colour. And I wanted the dramatic climax of the film to coincide with the colour climax, which would be predominantly red, because that is the nature of red. (... red ... the most exciting colour to the eye ... Scientifically it is the least aggressive; psychologically it is the most aggressive ... the brightest colour is really yellow ...)

In planning *Becky Sharp* I faced an interesting dilemma. The climax is the ball before Waterloo. A messenger arrives and quietly informs Wellington that the French army is forming. The news is passed around the room and the guests gradually begin to leave. Now, logically, the first to leave should be the military; but that would mean that all the red would be drained out before the other colours — the colours of the civilians' costumes. Colour is such a strong emotional medium, of such subconscious potency, that if the gradation were wrong here it could destroy the fundamental reality of the scene. It sounds practically insane; but what I did was to sort the extras into colour groups. Then, one by one, each colour group left the ballroom, till only the red were left. Hence the officers were the *last* to go instead of the first. On the set it looked absurd, but that's the way I shot and cut it. And no one has ever remarked on it; because it makes such sense dramatically. » (48).

---

(48) « Non appena si usa un elemento sullo schermo, esso diventa soggetto alle leggi drammatiche. Ciò è vero per il colore come per ogni altra cosa. Così io volli girare tutto da capo. Mi presi quattro o cinque settimane per preparare i miei piani. La mia idea era di dare al colore una costruzione drammatica. Volevo cominciare col nero, il bianco, il grigio; e poi traboccare nel colore. E volevo che l'apice drammatico del film coincidesse con quello cromatico, che sarebbe stato in prevalenza rosso, perché tale è la natura del rosso (... il rosso ... il colore più eccitante per l'occhio ... Dal punto di vista scientifico è il meno aggressivo: da quello psicologico è il più aggressivo ... il colore più brillante è in realtà il giallo ...).

Nel preparare i piani per *Becky Sharp* mi trovai ad affrontare un interessante dilemma. Il *climax* è costituito dal ballo prima di Waterloo. Sopraggiunge un messaggero ed avverte con discrezione Wellington che l'esercito francese si sta schierando. La notizia si sparge per il salone e gli ospiti incominciano gradualmente ad andarsene. Ora, da un punto di vista logico, i primi ad andarsene avrebbero dovuto essere i militari; ma ciò avrebbe significato che tutti i rossi sarebbero stati eliminati prima degli altri colori — i colori dei costumi dei civili. Il colore è un mezzo

Con *Becky Sharp* (e con *Love Me Tonight* sopra tutto) Mamoulian diede il meglio di se stesso. Quando, subito dopo, egli intraprese la realizzazione di una nuova commedia musicale, *The Gay Desperado* (Notti messicane, 1936), apparve lecito supporre che volesse concedersi una gradevole vacanza, in attesa di nuovi impegni più ambiziosi. (In verità quel film aveva preso il posto nientemeno che di un *Faust,* propostogli dal produttore Lasky.) Non si poteva prevedere, allora, che *The Gay Desperado* avrebbe segnato l'inizio del declino di Mamoulian. Intendiamoci, in sé il film era tutt'altro che disprezzabile e privo di sapore e di originalità; tale quindi, da meritare un suo posticino nella storia della commedia musicale. Ma esso era in certa misura condizionato dalla presenza di un tenorino di origine italiana, Nino Martini, che stava attraversando un periodo di auge, grazie al suo piacevole aspetto ed alla sua fresca voce, ed a beneficio del quale il film era stato ideato. In verità lo spunto era spiritoso: « Si tratta di questo: i banditi messicani assistono alla proiezione, in un cinematografo, di un film sui gangsters. Si mettono a fare i gangsters; siccome al capo dei banditi piace la musica, egli prende con sé un giovane tenore perché gli canti ogni tanto qualcosa. In cambio faranno cantare il giovane tenore alla radio; è questa una delle scene più divertenti del film, per la sua bizzarria. I banditi assaltano più tardi un'automobile; ma la assaltano per modo di dire, perché mandano avanti il tenore che, trovandosi di fronte ad una bella ragazza, rimane imbarazzato. I banditi tentano un ricatto con il padre della ragazza; ma evidentemente mostrano di non saper fare i gangsters, i quali, alla fine, sopraggiungono. Gran finale, con previsto matrimonio fra il tenore e la ragazza, e ritorno dei banditi alla vita di un tempo. » (Anonimo in « Bianco e Nero »). Neppure su questo film « di riposo » la critica ha palesato uniformità di opinioni. Secondo il Jacobs « the beha-

---

emotivo così forte, di tale potenza subcosciente che, se in quel punto la progressione fosse stata sbagliata, ciò avrebbe potuto distruggere il fondamentale realismo della scena. Sembra praticamente insensato: ma quello che feci fu la distribuzione delle comparse in gruppi cromatici. Poi, ad uno ad uno, ogni gruppo cromatico se ne andò dal salone da ballo, finché non rimasero che i rossi. Di conseguenza gli ufficiali furono gli *ultimi* ad andarsene anzi che i primi. In teatro di posa la cosa sembrò assurda, ma io girai e montai la scena in questo modo. E nessuno ci ha mai trovato a ridire; perché essa provoca una sensazione talmente viva dal punto di vista drammatico ». (DAVID ROBINSON, cit.).

viour of Leo Carrillo (the bandit with a soul for music), the kidnapping of Nino Martini, and the hold-up of the radio station were satire of such excellence as to place the film far above its musical contemporaries. The interweaving of song, music, and story was imaginative, fresh, and structurally sound ... » (49). Tale parere è condiviso dallo Knight: « he showed that he was now able to move as lightly and freely in a realistic world of thieves and radios and high-powered motorcars as in the fantasy world of *Love Me Tonight* » (50). Più riservato è il Griffith: « Carefully, knowingly directed, it again, as in *Love Me Tonight,* employed the methods of the Clair and Lubitsch musicals, but achieved freshness as a comic fantasy by satirising not only its material but its own methods. Undoubtedly it contained some of Mamoulian's best work, but as a whole was no more effective than the sharp-edged comedjes turned out every year by the big studios ... » (51). Severo si dimostra lo Zuñiga: « Claro que hasta en sus peliculas mas triviales, come en *El alegre bandolero* ..., lo pintoresco de la indumenteria mejicana o la vertical agreste de los cactus en el desierto, son motivos que aprovecha para dar valor al encuadre, para resaltar sobre esos elementos la suprema elegancia que los agrupa. Mamoulian es buen director, pero que no puede rechazar ciertos temas come el de esta comedia anodina, que comienza con un buen *gag* en un cine mejicano, mientras se combina la accion que se desarrolla en el patio de butacas con la que muestra la cinta exhibida en la

---

(49) « L'interpretazione di Leo Carrillo (il bandito musicofilo), il rapimento di Nino Martini, l'aggressione alla stazione radio, erano satire così eccellenti da porre il film ben al di sopra delle altre commedie musicali dell'epoca. L'intercalarsi della musica, del canto e del racconto era ben trovato, nuovo e strumentalmente sano ... (*corretta traduzione:* solido) ».

(50) « ... egli dimostrò di essere ora in grado di muoversi in un realistico mondo di ladri, radio e potenti automobili con la stessa levità e libertà con cui si era mosso nel mondo di fantasia di *Love Me Tonight* ».

(51) « Diretto con cura ed abilità, anche questo film, come *Love Me Tonight,* impiegava i metodi dei *musicals* di Clair e di Lubitsch, ma conseguiva una sua originalità, come fantasia comica, satireggiando non soltanto la propria materia, ma anche i propri stessi metodi. Senza dubbio esso conteneva alcune tra le migliori pagine di M., ma nell'insieme non valeva di più delle caustiche commedie sfornate ogni anno dalle grandi case ».

pantalla. Lo demás es francamente imperdonable. » (52). Il citato anonimo di « Bianco e Nero » sottolinea gli aspetti farseschi del film, definito « una parodia, una buffonata », niente di più. (« Il film è alquanto movimentato, anche nelle scene amorose; l'idillio tra il tenore e la ragazza è, in fondo, una baruffa, con lancio di suppellettili come nelle vecchie comiche ... »).

Non mancano, nel film, richiami ad opere precedenti di Mamoulian: il finale è infatti — sottolinea il Pasinetti — una parodia di quello famoso di *City Streets*. E nella scena in cui il protagonista canta in mezzo ai banditi, le ombre si proiettano alle spalle dei personaggi, così come in *Love Me Tonight* l'ombra di Chevalier-apache si disegnava sulla parete del salone del castello.

Una delle invenzioni più divertenti e singolari di *The Gay Desperado* era costituita da quel bandito interpretato da Mischa Auer, il quale rimane immobile lungo tutta l'azione, « nella posa caratteristica dei messicani ». In base a quanto ebbe a dichiarare il regista, tale personaggio nacque da un disegno « di uomo chino a terra, avvolto da un mantello, col capo nascosto dalle tese del sombrero », disegno che Mamoulian aveva portato da un viaggio in Messico. « Il personaggio ... non poteva essere che la riproduzione di quel disegno: doveva quindi rimanere sempre immobile e impassibile, come dimenticato, durante lo svolgimento dell'azione che nel film è alquanto movimentata. Quando Auer fu scelto ad interprete, mi chiese il dialogo: — Non c'è — risposi — perché nel film non avete da parlare. — Allora Mischa soggiunse: — Avrò qualcosa da fare almeno? — Nemmeno questo — ribattei — dovete soltanto rimanere immobile, in questa posizione, per quasi tutto il film; poi alla fine giustificheremo con una battuta il vostro atteggiamento. E vi garantisco che avrete uno straordinario successo. E così fu, infatti. » (53). Alla fine si veniva a scoprire che

---

(52) « È evidente che anche nei suoi film più banali, come *The Gay Desperado ...*, il pittoresco dei costumi messicani o l'agreste verticalità dei *cactus* nel deserto sono motivi da cui il regista trae partito per arricchire l'inquadratura, per mettere in risalto al di sopra di tali elementi la suprema eleganza con cui essi sono disposti. M. è un buon regista, il quale però non ha la forza di rifiutare certi temi come quello di questa commedia anodina, che comincia con un buon " gag " in un cinema messicano, allorché l'azione che si svolge in platea si combina con quella mostrata dal film che si proietta sullo schermo. Il resto è francamente imperdonabile ».

(53) FRANCESCO PASINETTI: *Conversazioni con Mamoulian*, cit.

il corrucciato e sdegnoso atteggiamento era una forma di muta protesta contro l'« americanizzazione » dei bandoleri, che quel membro della banda disapprovava.

Come vacanza, come divertimento, *The Gay Desperado* era un film abbastanza azzeccato, e segnava il ritorno di Mamoulian al genere musicale, che gli era più di qualsiasi altro congeniale. Ma ben presto anche su questo terreno la sua ispirazione cominciò a dar segni di stanchezza. *High, Wide and Handsome* (*Sorgenti d'oro,* 1937) costituì infatti un ibrido tentativo di trasferire il *musical* in esterni, ai fini di una rievocazione storica con notevole impiego di masse, espedienti avventurosi e spettacolari alla De Mille, etc. Scrisse Mamoulian: « Del mio film, la folla era in certo senso la protagonista ... pionieri, che concepivano e creavano, fra gente scettica e ostile, il primo scavo petrolifero e il primo oleodotto. La Pensilvania era dilaniata dal conflitto fra la sorgente industria del petrolio e quella troneggiante delle ferrovie, mal disposta a lasciarsi spodestare. Accanto ai pozzi di petrolio sorgevano come funghi le città di baracche o in muratura, col ritmo febbrile dell'America pioniera. » (54).

Lo scenario del film (e i testi delle canzoni) recavano la firma di Oscar Hammerstein II, un esperto della commedia musicale, il quale aveva tuttavia affrontato l'impresa senza soverchia convinzione, ritenendo che « oil and music don't mix » (« petrolio e musica non possono andare d'accordo »), come in effetti accadde. Osserva un biografo di Hammerstein, Deems Taylor, che « the combination of a highly melodramatic story with Kern's smoothly lyric melodies was not a wholly successful one. » (55). Analogo, con più elaborata motivazione, il giudizio di Lewis Jacobs. « ... *High, Wide, and Handsome* (1937), was a spectacular and lavishly produced show which, while it had many qualities typical of his best work, was as a whole a second-rate concoction. Newspaper notices reported that Mamoulian had gone to Pennsylvania to absorb its atmosphere and become acquainted with the oil industry. But the film itself had conflicting aims in trying to present, at the same time, a social and industrial development and a spectacular ope-

---

(54) ROUBEN MAMOULIAN: *Gli umili di Hollywood,* cit.

(55) « ... la combinazione di una storia altamente melodrammatica con le melodie delicatamente liriche di Kern non riuscì completamente ». (DEEMS TAYLOR: *Some Enchanted Evenings,* Londra, MacDonald, 1955).

retta of " atmosphere and songs ". The best parts of the picture were those showing the early Titusville oil drillings; the worst were those of the ensuing battle between the railroad crowd and the circus, which arrives like the marines at the last minute and, with the aid of elephants, gets the pipe line through. The lively subject matter of the film was never co-ordinated: it was operatic one moment, serious the next, and confused the third.

Mamoulian has resolved his technique into musical rhythm, just as von Sternberg has resolved his into pictorialism. He believes that anything can be put into music, and apparently he is intent upon proving it in his movies. When his philosophy coincides with his material, as in *Love Me Tonight* and *The Gay Desperado,* we get a good musical film; when it is forced upon dramatic material with undue and unnatural emphasis, as in *High, Wide, and Handsome,* the result is not so successful. » (56). L'opinione del Jacobs può essere presa come valida, anche se non manca chi (Pierre Artis) ritiene che « la prospection des pétroles est retracée avec vigueur en 1937 par Rouben Mamoulian dans *La furie de l'or noir,* extraordinaire de mouvement dans plusieurs scènes dont celles où les

---

(56) « *High, Wide, and Handsome* (Sorgenti d'oro. 1937), è stato un'impresa spettacolare realizzata in modo comune [*traduzione corretta:* " in modo lussuoso "]; pur avendo molte delle qualità tipiche delle sue opere migliori, è stata nel complesso una produzione di seconda scelta [*traduzione più corretta:* " un centone di second'ordine "]. I giornali riportarono che M. era andato in Pennsylvania per assorbirne l'atmosfera, e farsi una competenza sull'industria petrolifera. Ma il film in sé aveva fini inconciliabili, cercando di presentare nello stesso tempo uno sviluppo sociale e industriale, e un'operetta spettacolare " di ambiente e di canzoni ". Le parti migliori del film erano quelle che mostravano i primi pozzi di petrolio di Titusville; le peggiori quelle della battaglia tra gli operai della ferrovia e il circo, che arriva, come le fanterie di marina, all'ultimo minuto, e che con l'aiuto di elefanti fa passare l'oleodotto. La materia viva [*traduzione più corretta:* " la vivace materia "] del film non era stata coordinata, era funzionale [*traduzione errata; quella corretta è:* " operistica "] in un momento, seria nel seguente, e confusa in quello successivo ancora.

M. riassume la sua tecnica nel ritmo musicale, esattamente come von Sternberg la riassume nel pittoricismo. Egli crede che qualunque cosa può essere messa in musica e, a quanto pare, si sforza di provarlo nei suoi film. Quando la sua filosofia coincide con la materia del film, come in *Love Me Tonight, The Gay Desperado,* ne risulta un buon film musicale, quando è imposta a una materia drammatica, con una accentuazione inopportuna e innaturale, come in *High, Wide, and Handsome,* il risultato è negativo ».

éléphants d'un cirque aident à la construction d'un pipe-line » (57), né chi (Henri Agel) ricorda con ammirazione « telle attaque (meilleure que chez Cecil B. De Mille) d'un gang de forbans par la troupe d'un cirque itinérant » (58). Ancora una volta Mamoulian si adoperò per trovare nuove applicazioni del sonoro; come nella rappresentazione del primo zampillo di petrolio che scaturisce da un pozzo: « ... se io adoperavo il suono naturale, non ottenevo l'effetto voluto; il suono in quel caso è stato formato artificialmente e sostenuto dal prorompere della musica. » (59). Ma si trattava ormai di scampoli di una inventiva, che aveva già dato altrove i suoi frutti più brillanti.

Ancora una volta Mamoulian cambia direzione e si rivolge ad un testo drammatico, presentato con successo sulla scena dal Group Theatre, organismo teatrale di sinistra, che contribuì, come è noto, in notevole misura, a dare un tono al teatro americano dell'era del New Deal rooseveltiano. *Golden Boy,* il cui autore era Clifford Odets, aveva per protagonista un giovanotto d'origine italiana, dedito allo studio del violino, ma attratto nello stesso tempo anche dal pugilato. Lanciato da un impresario che ha bisogno di un buon « colpo » per rimettersi in sesto, egli compie una fortunata carriera, la quale finisce per stordirlo e per incidere pure sul suo carattere di buon ragazzo. Così che egli si decide ad accettare la « protezione » di un *gangster,* tradendo l'uomo che lo ha lanciato. Il *golden boy* vincerà alla fine il titolo di campione, ma tale vittoria costerà la vita al suo avversario. Questa sciagura provocava nel dramma il crollo del fragile equilibrio spirituale del protagonista, il quale si rendeva conto di aver tradito per arrivismo la parte più pura ed autentica di se stesso. Tale presa di coscienza era la premessa per un finale tragico del tutto coerente all'impostazione del dramma. Nel film omonimo (*Passione,* poi ridistribuito in Italia come *Il ragazzo d'oro*, 1939) le cose andavano un po' diversamente:

---

(57) « La ricerca del petrolio è rievocata con vigore nel 1937 da R. M. in *High, Wide, and Handsome,* straordinario quanto a movimento in diverse scene, tra cui quelle in cui gli elefanti di un circo aiutano alla costruzione di un oleodotto ». (PIERRE ARTIS: *Histoire du cinéma américain,* Paris, Colette d'Halluin, 1947).

(58) « Un attacco (migliore che in Cecil B. De Mille) ad una banda di malviventi da parte della *troupe* di un circo viaggiante ». (HENRI AGEL: *Romance américaine,* Paris, Ed. du Cerf, 1963).

(59) FRANCESCO PASINETTI: *Conversazioni con Mamoulian,* cit.

la vicenda principale rimaneva nelle sue grandi linee quale era, ma modifiche ed impoverimenti subivano alcuni personaggi ed in genere tutto quanto nel dramma stava a rappresentare un lievito morale e sociale conforme agli ideali *leftist* di Odets e del Group. Il finale, poi, diventava convenzionalmente ottimistico, in quanto l'amore della donna da lui « soffiata » al proprio ex impresario aiutava il protagonista a superare la crisi e a ritrovare serenità ed equilibrio. Depauperato nella tematica, il film presentava chiari limiti anche dal punto di vista della realizzazione: il dramma di Odets era forse una esercitazione di tecnica piuttosto che di stile, ma nella sua scattante, densa struttura a quadri risultava avvincente come un bel film. Mentre il film, opacamente legato allo schema dialogico, finiva per assomigliare ad un mediocre « dramma fotografato ». Si staccava dal contesto la sequenza del combattimento. Qui e soltanto qui (oltre che nella direzione degli attori: l'esordiente William Holden, Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Lee J. Cobb, etc.) era dato individuare la mano di Mamoulian, per via non solo del montaggio nervoso, ma anche della caustica acutezza di certe notazioni relative al sadismo del pubblico femminile.

Le due opere successive segnarono un tentativo di ritorno, da parte del regista, al decorativismo. Ma sia *The Mark of Zorro* (Il segno di Zorro, 1940), in bianco e nero, sia *Blood and Sand* (Sangue e arena, 1941), a colori, si risolsero in completi fallimenti. Mamoulian non riuscì infatti a ritrovare il proprio gusto formale, il proprio senso cromatico, e d'altronde gli scenarî piuttosto poveri e la collaborazione interpretativa men che modesta di Tyrone Power resero svantaggioso il confronto con gli omonimi film dell'epoca muta basati sui medesimi soggetti. L'osservazione vale sopra tutto per *The Mark of Zorro,* che il Robinson definisce giustamente « an undistinguished swashbuckler » (60), e sul quale pesava il ricordo del film di Fred Niblo, dominato dall'estro e dalla fantasia, dall'eleganza e dallo *humour* di Douglas Fairbanks. Tyrone Power non possedeva neppur lontamente le doti di Fairbanks né il fascino di Rudolph Valentino, protagonista del precedente *Blood and Sand.* Il *Blood and Sand* di Mamoulian puntava sopra tutto sul colore: « Colour cinematography tends to brighten and cheapen natural colour — ha osservato Mamoulian —. The problem was to coun-

---

(60) « Una mediocre fanfaronata ».

Immagini di Mamoulian

1929-30: *Applause,* dal romanzo di Beth Brown.

(*a destra*): 1931: *City Streets* (Le vie della città), da un racconto di W. Dashiell Hammett. (*Sylvia Sidney, Paul Muni*). - (*sotto*): 1932: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll), dal romanzo di R. L. Stevenson. (*Fredric March*).

(*sopra*): 1932: *Love Me Tonight* (Amami stanotte), da una commedia di Armonte Marchand. (*Maurice Chevalier, Charles Ruggles*). - (*sotto*): 1933: *The Song of Songs* (Il Cantico dei Cantici), da un romanzo di Sudermann. (*Marlene Dietrich*).

(*sopra*): 1933: *Queen Christina* (La regina Cristina). (*Greta Garbo, John Gilbert*). - (*sotto*): 1934: *We Live Again* (Resurrezione), dal romanzo di Lev Tolstoj. (*Anna Sten*).

(*sopra*): 1935: *Becky Sharp* (Becky Sharp), dal romanzo « Vanity Fair » di W. M. Thackeray. (*Mamoulian dà istruzioni a Miriam Hopkins*). - (*sotto*): 1936: *The Gay Desperado* (Notti messicane).

(*a sinistra*): 1937: *High, Wide and Handsome* (Sorgenti d'oro). (*Dorothy Lamour, Irene Dunne*). - (*sotto*): 1937: *Golden Boy* (Passione *o* Il ragazzo d'oro), dal dramma di Clifford Odets. (*Barbara Stanwyck, William Holden, Adolphe Menjou*).

(*a destra*): 1940: *The Mark of Zorro* (Il segno di Zorro), da un romanzo popolare di Johnston McCulley. (*Tyrone Power*). - (*sotto*): 1940: *Blood and Sand* (Sangue e arena), dal romanzo di Blasco Ibanez. (*Tyrone Power, John Carradine*).

(*a destra*): 1942: *Rings on Her Fingers* (Ragazze che sognano). (*Gene Tierney*). - (*sotto*): 1948: *Summer Holiday,* da una commedia di Eugene O' Neill: è l'unico film di Mamoulian inedito in Italia. (*Mickey Rooney*).

teract that. I realised that colour in films is nearer to painting than to the stage. Now if you look, for instance, at a crimson cloak painted by El Greco, you'll find that what first appears as a mass of colour is in fact a subtle blending of all sorts of shades, with patches of pink and blue and purple and green. So I treated the colour the way a painter would. I devised what came to be known as the Mamoulian Palette. Beside me on the set I had a huge box of scrops of material — scarves and handkerchiefs and so on, in all colours — so that if a costume or a set needed a bit more of a particular colour — a colour accent, as it were — I could put it in myself. And I had a collection of spray guns beside me, so that I could spray colour on a costume or set or even an actor. The art director had made me a beautiful chapel; and he was very upset when I sprayed everything with green and grey paint. Then again, there's a banquet, which was done entirely in black and white. There were flowers on the table and (naturally) the leaves were green. I think when they saw me painting them black they went and told Mr. Zanuck I'd gone out of my mind ... » (61).

Le intenzioni furono ottime, non ne dubitiamo, ma il risultato non aveva nulla a che vedere con quello di *Becky Sharp,* ben altrimenti raffinato e sottile. Il rosso rimaneva la carta più solida (e più facile, bisogna pur soggiungere) che il Technicolor potesse

---

(61) « La cinematografia a colori tende a rendere più brillanti e più banali i colori naturali. Il problema era di reagire contro questo fenomeno. Io mi resi conto che il colore nei film è più vicino alla pittura che al teatro. Ora, se voi guardate, per esempio, un mantello cremisi dipinto da El Greco, scoprirete che quello che a prima vista appare come una massa di colore è in realtà una sottile mescolanza di ogni sorta di sfumature, con chiazze di rosa, e di azzurro, di viola e di verde. Così io trattai il colore come avrebbe fatto un pittore. Inventai quella che divenne nota come la Tavolozza M. Accanto a me in teatro di posa avevo una enorme scatola di pezzi di stoffa — sciarpe e fazzoletti e via dicendo, di tutti i colori —, di modo che, se un costume o una scenografia avevano bisogno di una pennellata in più di un determinato colore — di un accento cromatico, per così dire —, ero in grado di mettervela io stesso. Avevo accanto a me anche una collezione di spruzzatori, di modo che potevo spruzzare del colore su di un costume o su di una scenografia o perfino su di un attore. Lo scenografo mi aveva costruito una bellissima cappella; e fu molto sconvolto quando io spruzzai ogni cosa con vernice verde e grigia. Inoltre, c'è un banchetto, che fu fatto interamente in bianco e nero. C'erano dei fiori sulla tavola e (naturalmente) le foglie erano verdi. Credo che quando videro che le stavo dipingendo di nero siano andati a dire a Mr. Zanuck che io ero uscito di senno ... ». (DAVID ROBINSON, cit.).

giuocare. Questo Mamoulian aveva ben compreso fin da *Becky Sharp*. In *Blood and Sand,* d'altronde, il rosso era evocato già dal titolo stesso: e tra gli effetti cromatici più calzanti e suggestivi del film non si può non ricordare quello del finale, con lo spicco ardente del fiore rosso e delle chiazze di sangue sull'arena. Una precisa analisi dell'opera dal punto di vista cromatico è stata compiuta da Fausto Montesanti: « Non sono assenti, qua e là, gli scatti che un temperamento estroso come il suo trova sempre il modo di compiere, per quanto più o meno a vuoto: si osservi, ad esempio, l'apparizione del " matador ", che fino a questo momento avevamo conosciuto bambino, che un giornale importuno si ostinava ancora a nasconderci, in un primo piano improvviso che ce lo presenta sorridente e spavaldo, con un sigaro fra i denti, appoggiato a un cuscino di un rosso abbagliante: presentazione costruita con molto artificio, ma che raggiunge il suo innegabile effetto. Né mancano i riferimenti più o meno opportuni alla pittura spagnola: basti solo pensare al tempestoso cielo dipinto che fa da sfondo al Cristo della Cappella, sconvolto e livido come i cieli che stanno dietro agli esangui e affusolati Crocefissi del Greco.

Ma, come appare chiaro, con queste applicazioni a freddo di trovate figurative, siamo ancora e sempre sul piano del decorativismo fine a se stesso, che nulla può aggiungere al film ai fini della comprensione e della credibilità della storia che esso racconta, ma serve semmai a distrarre l'attenzione del pubblico dai personaggi e dalle loro vicende. Tanto che viene in mente il sospetto che il primo a non credere alla romantica storia di Vicente Blasco Ibañez sia stato proprio Mamoulian, il quale l'ha accettata come un dato di fatto, come qualcosa di esistente per conto proprio, e che non era necessario dimostrare o spiegare perché troppo nota, sulla quale bensì era lecito divertirsi al solo scopo di " fare spettacolo ". Il quale spettacolo innegabilmente c'è, anche se spesso, abbandonando certi più nobili riferimenti, l'immagine a colori si fa sgargiante come le ottocentesche tricromie di " Carmen " o del " Moro di Venezia ": vedansi i quadri della corrida e del pubblico che vi assiste, vestito a festa, disordinata accozzaglia di colori che si ammucchiano ai margini delle inquadrature per timore di non essere visti (e l'unica nota riuscita che può servire a puntualizzare la funzione di un personaggio in quel momento è il viola cupo del costume di Doña Sol); oppure si osservi la lunga e compiaciuta sequenza dell'abbigliamento del Torero nella quale i blu, i gialli

e i rossi giungono a ricordare con insistenza certe etichette di pesce in scatola. Voluto trionfo del cattivo gusto? Raffinata ostentazione dell'oleografia? Forse. Ma se il cinema a colori dovesse fermarsi, come in questo caso, alle decalcomanie, non potremmo che rattristarcene: e i tentativi di Mamoulian, stavolta, per quanto divertenti possano in ultima analisi risultare, non oltrepassano forse mai questi limiti. Fra *Becky Sharp* e *Sangue e arena* corrono pochissimi anni: eppure, come si vede, sono stati più che sufficienti perché il colore perdesse quella meravigliosa verginità di mezzo tecnico capace delle più fantasiose scoperte, libero di affrontare le più strambe avventure. » (61). In realtà, non era stato tanto il colore a smarrire la via della fantasia quanto Mamoulian, il quale poco dopo doveva concludere provvisoriamente ed ingloriosamente il proprio ciclo cinematografico con un filmetto, firmato tanto per finir d'assolvere gli impegni assunti con la Twentieth Century-Fox: *Rings On Her Fingers* (Ragazze che sognano, 1942), saggio estremamente inconsistente di psicologia femmnile, « a conventional comedy » (« una commedia convenzionale », Robinson), dove la vena di Mamoulian risultava stanca e discontinua anche sul piano del linguaggio.

Dopo alcuni anni di distacco (durante i quali si colloca una significativa serie di *exploits* nel teatro musicale, tra cui quello fortunatissimo di *Oklahoma!*), Mamoulian fece ritorno a Hollywood con rinnovate ambizioni, ancora una volta relative al « genere » che era più suo: la commedia musicale. In un articolo dove sottolineava le sostanziali differenze tra il linguaggio della scena e quello dello schermo, il regista dichiarava a proposito di tale esperienza: « Io ho recentemente ultimato il compito più difficile ed affascinante della mia carriera di regista ... quello del doppio adattamento di un'opera teatrale per un film musicale. Si tratta di *Ah, Wilderness!* di Eugene O'Neill, tradotto in film sotto il titolo *Summer Holiday*. Qui non si trattava di tagliar via dei gran pezzi di commedia per far posto alle canzoni e alle danze, ingredienti dei consueti film musicali ... il che sarebbe stato vandalismo. Una bella commedia come quella doveva essere trasferita in una nuova forma che brillasse di una bellezza propria, oppure lasciata rispettosamente in pace.

---

(61) FAUSTO MONTESANTI: *Prospettive del Technicolor,* cit.

Quello che cercammo di fare fu creare un nuovo tipo di film musicale, nel quale né canto, né danza, né musica fossero usati, a meno che essi non sostituissero adeguatamente il dialogo della commedia e facessero sensibilmente progredire il racconto. Non c'era posto per " numeri ", " corpi di ballo " o " attrazioni ". Ogni volta che era possibile trattammo le scene nella maniera liberamente fantastica per cui la *camera* a colori è così splendidamente attrezzata.

Siano o no felici i risultati, sono convinto che in questo accostamento risiede il futuro del teatro musicale. È ora che il solito film musicale sia archiviato ... esso è diventato un'anacronistica scocciatura. Se *Summer Holiday* fallisce si tratterà di un fallimento individuale, e io continuerò a credere nei principi che ne hanno guidato l'impostazione. » (62).

La commedia cui il film si ispirava (nota in Italia come *Fermenti*) costituisce una specie di serena, leggiadra « oasi » nell'ambito della cupa opera teatrale di O'Neill. Essa rappresenta con garbo la crisi di crescenza di un adolescente ed ha per vera protagonista, come osserva Edmond M. Gagey, « the entire family, typical American and upper middle-class, with the kindly father, the adolescent child, the maiden aunt, the family drunkard, and so on. All are depicted graphically with the faithfulness of portraits in a family album. » (63). La trasposizione cinematografica in chiave musicale di questo quadretto domestico, entro la cornice profumata e nostalgica di una « American large small-town at the turn of the century » (64) (e quindi in costume), non è mai arrivata in Italia, sebbene essa, a detta della critica anglo-sassone (Roger Régent in Francia si dichiarò di tutt'altro avviso), abbia segnato una ripresa di vivacità inventiva da parte del regista. Lodato da « Sequence » come un « enjoyable film » (« un film gradevole ») dove

---

(62) ROUBEN MAMOULIAN: *Necessario divorzio,* cit.

(63) « L'intera famiglia, tipicamente americana ed alto-borghese, con il buon padre, il figlio adolescente, la zia zitella, l'ubriacone di famiglia, e via dicendo. Tutti sono raffigurati pittorescamente con la fedeltà dei ritratti di un album di famiglia ». (EDMOND M. GAGEY: *Revolution in America Drama,* New York, Columbia University Press, 1947).

(64) « cittadina americana di una certa importanza, all'inizio del secolo ». (EDMUND M. GAGEY, cit.).

« the designs are light and elegant and the colour attractive » (65), *Summer Holiday* (1948) fu un film in cui, sempre secondo tale rivista, « two styles, experimental and nostalgic » (66), convivevano senza riuscir sempre a fondersi. A questa citazione il Robinson aggiunge una propria considerazione, secondo cui il film « marked the transition to the cinema of Mamoulian's ideas of a musical theatre; and — appearing in the same year as *The Pirate* — it was a significant forerunner of the *On the Town* school » (67). Che non è un complimento da poco. Forse, oltre che *The Pirate* (1947), il Robinson avrebbe potuto menzionare, con non minore pertinenza, un altro film di Vincente Minnelli, *Meet Me in St. Louis* (1944): anch'esso infatti presentava un *family album* di provincia, profumato e nostalgico, in costumi inizio di secolo (Fra l'altro alla sequenza della « World Fair » di *Meet Me in St. Louis* faceva riscontro, nel film di Mamoulian, quella della festa del 4 luglio). Ha notato inoltre David Vaughan che « *Meet Me in St. Louis* (1944) costituisce per ora l'unico film nel quale si sia adattata — in verità con ottima riuscita — alle esigenze del cinema quella nuova concezione del teatro lirico quale si riscontra adesso in America, e di cui *Oklahoma!* è ancora l'esempio più significativo. » (68). *Oklahoma!*: cioè il più fortunato tra gli spettacoli teatrali di Mamoulian, il quale determinò una certa svolta del teatro musicale statunitense, cui allude Catherine de la Roche, quando afferma che « *Meet Me in St. Louis* was the first picture successfully to incorporate the new concept of American lyric theatre, with its cult of folklore and old times » (69). In altre parole, Mamoulian fissò un *pattern* sulle scene, che Minnelli riprese felicemente sullo schermo, e la cui influenza rimbalzò su Mamoulian all'epoca del suo ritorno

---

(65) « lieve ed elegante dal punto di vista figurativo ed attraente dal punto di vista cromatico ».

(66) « due stili, quello sperimentale e quello nostalgico ».

(67) « segnò il passaggio al cinema delle idee di M. relative ad un teatro musicale; e — essendo uscito nello stesso anno di *The Pirate* — fu un significativo precursore della tendenza di *On the Town* (Un giorno a New York) ».

(68) DAVID VAUGHAN: *La danza nel cinema* in « Cinema », Milano, nuova serie, n. 16, 15 giugno 1949.

(69) « *Meet Me in St. Louis* fu il primo film che abbia assorbito con successo la nuova concezione del teatro lirico americano, con il suo culto del folklore e dei tempi andati ». (CATHERINE DE LA ROCHE: *Vincente Minnelli*, The New Zealand Film Institute Inc., Film Culture (U.S.A.) and the Author, Petone (Nuova Zelanda), 1959.

al cinema. Ha rilevato ancora il Vaughan che — prescindendo dai film di Minnelli — « soltanto *Summer Holiday* ... denota uno stile suo proprio, ma forse una gran parte del merito deve ascriversi al direttore delle danze, ch'è lo stesso che si imponeva in *Meet Me in St. Louis*, creatore di due sequenze di danze, semplici ma di sicuro effetto. » (70). (La coreografia in *Summer Holiday* si distendeva con successo in esterni naturali). Tale direttore era Charles Walters, poi passato alla regia. Né Walters era il solo *trait-d'union* con Minnelli: tra gli sceneggiatori e adattatori figuravano la coppia Frances Goodrich - Albert Hackett, autori fra l'altro della sceneggiatura di *The Pirate,* non che Irving Brecher, che era stato fra gli sceneggiatori di *Meet Me in St. Louis,* etc. Le scenografie erano state firmate da Cedric Gibbons e Jack Martin Smith (*Summer Holiday* fu un film prodotto dalla M.G.M. e « realizzato » dal *producer* Arthur Freed, una sigla ed una figura legate alla « rinascita » ed alla evoluzione del *musical* hollywoodiano negli anni quaranta e cinquanta): due nomi che si incontrano uniti nei *credits* di film di Minnelli quali appunto *Meet Me in St. Louis* (altro scenografo Lemuel Ayres) e *The Pirate*. Anche Ulrichsen e Stegelmann sottolineano la parentela di *Summer Holiday* con *Meet Me in St. Louis,* e insieme la rinnovata tendenza di Mamoulian a cercare particolari soluzioni di linguaggio: « dialoghi in versi (come in *Love Me Tonight* Mamoulian tende a stilizzare i dialoghi) ». Come sempre in Mamoulian alle ricerche « sonore » si accompagnavano quelle visive e cromatiche. Esemplifica lo stesso regista: « ...there's a scene between Mickey Rooney and the local bad girl ... in which she grows redder and larger with every close-up. Then there's a series of scenes in the styles of famous American painters — Grant Wood, Thomas Benton, John Curry. From them I learned what marvellous things you can do just by using different shades of the same colour ... » (71). In certo modo e su diverso piano Mamoulian, ispirandosi direttamente a determinati pittori nazionali,

---

(70) DAVID VAUGHAN, cit.

(71) « ... c'è una scena tra Mickey Rooney e la ragazza di facili costumi del luogo ... in cui essa diventa più rossa e più grossa ad ogni primo piano. Poi c'è una serie di scene negli stili di famosi pittori americani — Grant Wood, Thomas Benton, John Curry. Da essi ho imparato che cose meravigliose si possono fare col semplice impiego di sfumature diverse dello stesso colore ... ». (DAVID ROBINSON, cit.).

anticipò quel che Minnelli doveva fare nel famoso, grande balletto di *An American in Paris* (1951), evocando lo stile di alcuni celebri pittori francesi. Ma, a detta di Ulrichsen e Stegelmann, quel che il film aveva di meglio erano le canzoni (specie « The Stanley Steamer Song », con lo splendido intervento di Agnes Moorehead). Secondo questa coppia di studiosi, a *Summer Holiday* mancava — rispetto a *Meet Me in St. Louis* — una autentica ricchezza di sentimento, che alimentasse la vena fra tenera ed umoristica. La responsabilità di tale mancanza andrebbe attribuita in parte agli interpreti principali.

Nove anni trascorsero da *Summer Holiday* al successivo film di Mamoulian, un *musical* anch'esso: *Silk Stockings* (*La bella di Mosca,* 1957): anni dapprima di operosità in teatro, poi di progetti irrealizzati o abortiti, di pratica inattività. *Summer Holiday* era stato ancora, malgrado i fiacchi trascorsi del decennio precedente, l'opera di un uomo dotato di idee e di vitalità e stimolato se non altro da un determinato tipo di film: il *musical. Silk Stockings* parve l'opera di un uomo stanco, esaurito, rinunciatario, che neppure il *musical* era più in grado di porre in uno stato d'animo creativo, ad onta delle sue velleità: « In this film I was most interested in dance as a dramatic expression. I had two marvellous dancers — Astaire and Charisse — and I wanted to use dancing to show the progress of their love story. I'd begun to use dancing like this, as a means of interpreting character, as early as *Love Me Tonight,* of course, which is really the same recipe as *Oklahoma!* and way ahead of its time. » (72). Ma in realtà fra *Love Me Tonight* e *Silk Stockings* c'è un abisso.

Il film era un *remake* musicale di *Ninotchka* di Lubitsch, un *remake* non diretto: c'erano stati infatti frammezzo una commedia di Melchior Lengyel ed una commedia musicale di George S. Kaufman, Leueen McGrath e Abe Burrows, con piacevole musica di Cole Porter. Ma il film si inseriva comunque nella deplorevole tendenza, viva in quegli anni a Hollywood, a fare scempio dei

---

(72) « In questo film ciò che mi interessava di più era la danza come espressione drammatica. Disponevo di due meravigliosi ballerini — Astaire e la Charisse — e volevo usare la danza per mostrare l'evoluzione della loro storia d'amore. Avevo cominciato ad usare la danza in questo modo, come mezzo per interpretare un personaggio, fin da *Love Me Tonight,* naturalmente, il che costituisce esattamente la stessa formula di *Oklahoma!,* in anticipo sui tempi ». (DAVID ROBINSON, cit.).

bei ricordi d'un tempo perduto, con inadeguati rifacimenti. Nel caso di *Ninotchka* e di *Silk Stockings,* trattandosi di commedie (o farse) « politiche », a base di caricaturale polemichetta antisovietica, pesava assai il fatto che tra l'una e l'altra ci fosse stata niente meno che la seconda guerra mondiale, e poi la guerra fredda e tante altre cose. Le quali contribuirono a far sembrare remota e fuori moda la parodistica favoletta in musica, relativa ad una arcigna e bella « compagna », conquisa dall'amore e dalle frivolezze occidentali. Scarsamente impiegata come ballerina, come commediante Cyd Charisse non poteva — è superfluo dirlo — reggere neppur da lontano il confronto, per lei schiacciante, con la Garbo, la ridente Garbo, di *Ninotchka.* Il meglio del film andava ricercato in un paio di sequenze di ballo, dove l'eterno Fred Astaire riusciva a far sembrare eleganti anche danze come il *rock-'n-roll* e il *cha-cha-cha.* Da ricordare in particolare « Stereophonic Sound », un godibile duetto di Astaire con Janis Paige, contenente fra l'altro una parodia di Gene Kelly e di certi film musicali. *Silk Stockings* era in cinemascope e, come ha osservato Ernesto G. Laura, « l'ampiezza del cinemascope non fa che aggravare il senso di strettezza dei pochi e sempre uguali interni di anonime stanze d'albergo in cui il film si muove. » (73). Ma il difetto principale era, ripeto, nel manico, « its crippling weakness is the wordy, badly constructed script. There is much too much talk for a musical; whole dialogue sequences have been taken over intact from the Garbo film ... The satire is blurred and the affectionate humour of the original lost in crude assertion of the irresistible superiority of American over Soviet ideals. » [P.B. in « Monthly Film Bulletin » (74)]. Questo filmetto inopportuno, anacronistico e stracco, privo di spirito, di fantasia, di smalto formale, doveva segnare un nuovo

(73) Ernesto G. Laura (recensione), in « Bianco e Nero », Roma, anno XIX, n. 6, giugno 1958.

(74) « la sua paralizzante debolezza è costituita dallo scenario, verboso e mal costruito. Ci sono veramente troppe chiacchiere per un film musicale; intere sequenze di dialogo sono state prese tali e quali dal film della Garbo ... La satira è confusa e l'affettuoso umorismo dell'originale va perduto nella rozza rivendicazione della irresistibile superiorità degli ideali americani rispetto a quelli sovietici ». (P. B. [recensione], in « Monthly Film Bulletin », London, n. 282, luglio 1957).

arresto nell'attività cinematografica di Mamoulian, un arresto che, come abbiamo visto, dura tuttora, tra un susseguirsi di imprese abbandonate sul nascere (*Porgy and Bess, Cleopatra*) e di progetti accarezzati senza costrutto (*Carmen*).

* * *

Le conclusioni su Rouben Mamoulian, in parte anticipate nelle prime pagine di questo studio, penso siano implicite nell'esame dei suoi film, che siamo venuti facendo, non senza mettere a confronto opinioni spesso disparate e contrastanti. Vediamo di riepilogarle.

Mamoulian è uno *showman,* un uomo di spettacolo che reca a Hollywood il contributo della propria esperienza teatrale in un momento delicato per l'industria cinematografica: quello dell'avvento del sonoro. Tale sua natura di *showman,* e non già di autore, lo conduce a ricorrere di regola ad opere letterarie o teatrali, con esclusione quasi assoluta dei soggetti originali. Tra i soggetti adottati da Mamoulian prevalgono quelli che offrono ricche occasioni di spettacolo (costumi, etc.). Quelli cioè che meglio si prestano ad appagare la vocazione « decorativistica » del regista, che ha tuttavia modo di manifestarsi anche in opere d'altro genere (non in costume, come *City Streets*), grazie al di lui senso figurativo e luministico. Lo Zuñiga rileva il suo « gran sentido de lo valores plásticos », il suo « gusto innato para agrupar las figuras, para destacarlas sobre las sombras gigantescas que se agrandan en las paredes » e soggiunge: « El reflejo de las sombras en las paredes, tan típico en él, ese magnífico sentido de la plástica en el encuadre que Mamoulian posee come pocos y la forma de realzar las calidades fotogénicas de cualquier objeto, situándole en su mas favorable ángulo, le señalan, es cierto, come uno de los mejores directores. » (75). Ma si affretta a precisare che « sus virtudes se pierden casi siempre en la trivialidad de unos temas que no podrán salvarse con el esteticismo a menudo frío de unas formas que si

(75) « gran senso dei valori plastici »... « gusto innato per raggruppare le figure, per staccarle contro le ombre gigantesche che si allargano sulle pareti » ... « Il riflesso delle ombre sulle pareti, così tipico in lui, quel magnifico senso plastico dell'inquadratura che M. possiede come pochi e il modo di esaltare le qualità fotografie di qualsiasi oggetto, angolandolo nel modo per esso più propizio, lo segnalano, certamente, come uno dei registi migliori ».

revelan dominio del oficio, implican al mismo tiempo cierta imposibilidad de dar mayor valumen humano a sus personajes; un manerismo teatral ceñido a ciertos convencionalismos escénicos, que incluso se reflejan en esa misma forma de apurar el sentido de la luz sobre el decorado. » (76). Secondo lo Zuñiga, una differenza enorme separerebbe *City Streets* dalle altre opere di Mamoulian, tutte viziate, secondo lo storico spagnolo, da un decorativismo fine a se stesso. Egli si trova tuttavia subito dopo costretto a « salvare » *Love Me Tonight.* Abbiamo già visto come sia necessaria una rettifica di prospettiva e di giudizio, rispetto alla vecchia tradizione critica che sopravvalutava *City Streets,* deprezzando altri film di Mamoulian. È chiaro che proprio per la sua propensione al « ricamo », per l'influenza dell'esperienza teatrale sul suo lavoro cinematografico, Mamoulian è in grado di dare risultati coerenti e ricchi in una direzione piuttosto che in un'altra. Nella direzione, appunto, di *Love Me Tonight,* o in quella di *Becky Sharp.* Nel primo di tali film una certa convenzione si redime per via di leggiadra fantasia, di alacre inventiva, di esemplare ritmo. Nel secondo un personaggio almeno, quello di Becky, assume ricca consistenza psicologica anche attraverso una particolare presenza decorativa. Insomma, Mamoulian va giudicato, entro i suoi precisi limiti s'intende, sul piano che gli è proprio. Tale *approach* consente di constatare che le opere valide di Mamoulian sono quelle in cui egli riesce a « sublimare » la sua *showmanship,* il suo formalismo, in cui egli riesce ad assorbire convenzioni hollywoodiane (di « generi », di presenze divistiche, etc.) entro una personale temperie stilistica. *Personale,* ripeto, tutto sommato, per lo meno nei film che contano, ad onta del debito innegabile che egli ha verso altri registi. Quest'ultimo, come ho già chiarito, non mi pare si spinga fino al plagio né giustifichi giudizi quale quello — citato all'inizio — del Griffith: « Each of these pictures was arresting, accomplished, yet it was impossibile wholeheartedly to admire them. They smelt of the lamp. Mamoulian seemed incapable of absorbing the principles

---

(76) « le sue virtù si perdono quasi sempre nella banalità di certi temi che non potranno salvarsi con l'estetismo spesso freddo di determinate soluzioni formali le quali, se denotano in lui padronanza del mestiere, implicano al tempo stesso una impossibilità di dare maggiore volume umano ai suoi personaggi; un manierismo teatrale legato a certi convenzionalismi scenici, che si riflettono anche in quello stesso modo di affinare il senso della luce in rapporto alla scenografia ».

behind the work of the screen's masters; he literally reproduced their actual achievements. Seeing a film of his was like watching an anthology of the styles of other craftsmen. » (77). Certo, Mamoulian fu un assimilatore, sia in quanto — come abbiamo visto — era un eclettico, pronto a trascorrere da un genere ad un altro, sia in quanto, come *showman,* era pieno di curiosità, di volontà di assorbire nuove tecniche, nuove soluzioni formali, etc. Furono il suo gusto decorativo ed insieme il suo interesse per il linguaggio a sospingerlo verso il colore, così come già tale interesse per il linguaggio lo aveva stimolato a trovare un'autonomia per la *camera* sonora, a studiare applicazioni originali del mezzo espressivo di recente acquisizione. A volte egli inventò *ex novo,* a volte sviluppò intuizioni altrui, come è logico. Oggi è umano, dinanzi alla sua lunga decadenza, approdata all'inazione, sminuire l'entità del suo ormai lontano apporto creativo. Ma esso rimane, e non può non essere valutato per quello che è, in una prospettiva storica. Le vicende del cinema a colori hanno fatto retrospettivamente meglio apprezzare la via indicata e i risultati ottenuti da *Becky Sharp.* E *Love Me Tonight* rimane una pietra miliare, un modello non superato nella storia della commedia cinematografica in musica, genere cui, pur nel suo eclettismo, Mamoulian si è dedicato con particolare assiduità e che non poteva non essergli spiccatamente congeniale, perché gli consentiva di accoppiare il suo senso decorativo a quello del contrappunto tra immagine e suono, tra immagine e parola, tra immagine e musica.

Certo, un regista *metteur-en-scène,* che non ha nulla di personale da dire, quando ha esaurito le proprie risorse di sperimentatore sul terreno del linguaggio (nel cinema non sono più avvenute, malgrado l'avvento del grande schermo e della stereofonia, vere rivoluzioni tecnico-espressive, dopo quella del sonoro e quella — più parziale — del colore), è soggetto a subire il peso della perdita degli stimoli creativi, e a lasciarsi irretire dagli schemi della produzione standardizzata. È quanto accaduto a Mamoulian, anche se

---

(77) « Ognuno di tali film era tale da imporsi all'attenzione, aveva una sua compiutezza, eppure era impossibile ammirarli senza riserve. Sapevano di laboratorio. M. sembrava incapace di assorbire i principî che stavano dietro l'opera dei maestri dello schermo; egli riproduceva alla lettera i risultati da essi raggiunti. Vedere un suo film era come assistere alla proiezione di un'antologia degli stili di altri autori ».

— a giudicare da certe sue periodiche dichiarazioni — egli non sembra essersene reso conto. Vero è che fin dal 1939 il Jacobs annotava parole del regista che rivelerebbero uno stato d'animo del tutto diverso, ma anche, evidentemente, sterile e velleitario, come dimostrano le vicende di Mamoulian nel quarto di secolo che è seguito. Scriveva dunque il Jacobs: « One of the most thoughtful of Hollywood craftsmen, Mamoulian has described himself as a director of high-budget pictures who really wants to do a low-budget one so that he can be left alone to do what he likes: " I want to straighten up my back and fight. Why must we make all pictures alike? " He thinks that with a " B "-picture budget he would be freer to experiment and make something fresh. He voices the sentiments of many other directors who have espressed a willingness to gamble on a share of earnings provided they are allowed to make a picture the way they see fit. In Mamoulian's case, as in a few others, such a chance would be worth taking. » (78). Già, sarebbe valsa la' pena di coglier l'occasione, come dice Jacobs. Ma il guaio è che essa non è stata colta. (Chi è capace di coglierla a Hollywood?) È accaduto, anzi, tutto il contrario: che Mamoulian, dopo aver espresso simili inquietudini, ha firmato le sue opere peggiori, più piatte, più anonime. Chi conosce i suoi film non può stupirsi del fatto che egli sentisse di possedere l'animo dello sperimentatore. Ma la sua natura e la sua formazione di *showman,* l'ambiente in cui si è trovato a lavorare lo hanno condizionato. Egli ha potuto cioè « sperimentare » singole soluzioni tecniche e formali, ma nell'ambito di una determinata concezione spettacolare tradizionale. Nessuno può dire se egli sarebbe stato veramente in grado di rinnovare tale tradizione, qualora le circostanze (e la sua volontà concreta) gli avessero consentito di « sperimentare » sul serio, di appagare quello che è stato

---

(78) « M., che è uno dei più seri registi di Hollywood, si è autodefinito un regista di film d'alto costo che in realtà vorrebbe farne uno a buon mercato in modo da poter essere lasciato in pace, e poter fare quello che vuole. " Io voglio alzar la testa e lottare. Perché bisogna fare dei film tutti uguali l'uno all'altro? ". Egli ritiene che in un film di costo moderato sarebbe più libero di sperimentare e di fare qualcosa di nuovo, condividendo così l'opinione di molti registi che si sono dimostrati pronti a rischiare in una produzione a percentuale, purché sia loro data la possibilità di realizzare un film per il quale si sentono particolarmente adatti [*corretta traduzione:* " nel modo che sembra loro giusto "]. Nel caso di Mamoulian, come in qualche altro, una simile occasione varrebbe la pena di coglierla ».

e continua ad essere il sogno di tanti registi: realizzare un film con la stessa indipendenza con cui si può scrivere un libro. Un sogno che in Europa almeno parecchi sono riusciti ad appagare. È probabile che in ogni caso la forma, il linguaggio avrebbero continuato ad interessarlo più della sostanza. Sebbene nel 1948 egli abbia scritto: « Con riluttanza si deve ammettere che da parecchi anni la scena drammatica e lo schermo attraversano un periodo di depressione. Il teatro ha difettato di stile autorevole, di temi profondi, di idee vitali. La scarsezza di questi è stata egualmente impressionante sullo schermo. La maggior parte dei film evitano ogni sorta di pensiero come fosse veleno, empiendo gli schermi di superficialità e di ricercate eleganze fino a suscitare nausea. » (79). Nel medesimo articolo Mamoulian aveva anche scritto, poco sopra: « Io penso che l'avvenire, sia del teatro, sia del cinema, risieda nel loro definitivo divorzio. Più essi si allontaneranno l'uno dall'altro, più significativi saranno i loro risultati. » (80). È gran peccato che un uomo di così vivo, innegabile talento, di così ampia esperienza, di così fine cultura non abbia avuto né la possibilità né forse la forza per cercar di tradurre in atto i propri più ambiziosi propositi. Ormai, non è verosimile che egli possa più trovarle. Ma, anche se non dovesse aver alcun seguito, l'opera di Rouben Mamoulian possiede ormai titoli sufficienti a dargli diritto, nella storia del cinema, ad un posto di maggior riguardo di quello che molti hanno ritenuto di dovergli, sommariamente, concedere.

N.B. Il presente studio ha assunto, cammin facendo, dimensioni in origine non previste e carattere di antologia ragionata della critica relativa a Mamoulian. Mi auguro che questo al lettore non dispiacerà, anche perché il fatto non è privo di ragioni. La prima riguarda soltanto tre films, che l'autore del presente saggio non conosce direttamente e per i quali egli non poteva non ricorrere all'opinione altrui (si tratta di *Applause, High, Wide and Handsome* e *Summer Holiday*). Una seconda ragione, di carattere generale, riguarda la contraddittorietà dei giudizî su Mamoulian e sui suoi film, contraddittorietà che è sembrato giusto ed utile sottolineare, ponendo a confronto opinioni diverse, al fine di fornire al lettore più ricchi elementi di informazione e più abbondanti stimoli alla riflessione. Si aggiunga che, se talune pagine su Mamoulian appaiono incomprensive o invecchiate, altre, come il lettore avrà constatato, sono valse a stabilire dei punti fermi, cui era doveroso

---

(79) ROUBEN MAMOULIAN: *Necessario divorzio,* cit.
(80) ID.

riferirsi. Si tenga infine presente che il non copioso materiale critico relativo al regista di *Love Me Tonight* e di *Becky Sharp* (non che quello costituito da suoi scritti e dichiarazioni) è sparpagliato tra volumi storici a carattere generale, periodici, etc., onde la selezione fattane potrà risparmiare, almeno in parte, la fatica di ricerche e scartabellamenti al lettore per il quale l'opera di Mamoulian rivesta un interesse.

Un'avvertenza per la lettura: quando alla citazione non corrisponde alcuna nota di indicazione bibliografica, ciò significa che il testo è l'unico che figuri in bibliografia sotto il nome di quel determinato autore. Una nota con sommario richiamo alla bibliografia si trova invece quando la citazione si riferisca ad un autore del quale in bibliografia sono stati menzionati più testi. Una completa indicazione bibliografica viene infine data, di volta in volta, per quei testi i quali non figurino nella bibliografia.

Le traduzioni in nota dei testi citati in lingue straniere sono tutte dell'a., eccetto quella dei brani attinti dal volume di Lewis Jacobs (cfr. bibliografia), la quale è dovuta a Guidarino Guidi (edizione italiana Einaudi del volume stesso). Di tale traduzione — spesso sommaria ed approssimativa — sono stati emendati alcuni vistosi svarioni e lacune.

(*g.c.c.*)

Documentazione su Mamoulian

Bio-teatrografia

Rouben Mamoulian nacque a Tiflis (Georgia) l'8 ottobre 1896 (o 1897?), da famiglia armena. Crebbe in un ambiente intellettuale, con specifici interessi artistici ed in particolare teatrali (vivi sopra tutto nella madre). A sette anni si trasferì con la famiglia a Parigi, dove studiò al Lycée Montaigne. A dodici anni e mezzo fece ritorno a Tiflis e qualche anno dopo fu inviato a Mosca a studiare legge. In tale periodo frequentò lo Studio di Evgenij B. Vachtangov presso il Teatro d'Arte, studiando recitazione, drammaturgia e regia. Ritornato a Tiflis verso il 1918, vi organizzò un suo «studio», dove rappresentò brevi testi teatrali, e per una stagione fece anche il critico drammatico nel quotidiano locale. All'inizio del 1920 si trasferì a Londra, dove lavorò come producer per la Russian Repertory Company e tenne corsi su materie teatrali al King's College dell'Università. Nel novembre 1922 mise in scena al St. James' Theatre un dramma di ambiente russo, *The Beating of the Door* di Austin Page, con un *cast* (di lingua inglese), del quale facevano parte Arthur Wontner, Doris Lloyd, Mary Jerrold e Franklin Dyall. A proposito di tale spettacolo Mamoulian ha affermato : « The style of this production was the realism of the Moscow Art Theatre. Since then I have never done anything realistic. It gave me no satisfaction at all. It seems to me a completely wrong direction to take in the arts » (1). Fra un'offerta di Jacques Hébertot per il Théâtre des Champs-Elysées e quella di George Eastman per una compagnia d'opera da far agire nel nuovo teatro da lui costruito a Rochester (N. Y.), Mamoulian diede la preferenza a quest'ultima. Così, nel 1923 egli si trasferì negli Stati Uniti e fino al 1926 diresse l'Eastman Theatre e vi allestì opere come *Carmen* di G. Bizet; *Faust* di C. Gounod; *Boris Godunov* di M. Mussorgskij; ed operette viennesi e di Gilbert e Sullivan. Ma Mamoulian stava mirando ad un « truly dramatic theatre, a theatre that would combine all the elements of movement, dancing, acting, music, singing, décor, lighting, colour and so on. *Sister Beatrice,* which I produced at Rochester, was the most inte-

(1) « Lo stile di questo spettacolo era il realismo del Teatro d'Arte di Mosca. Da allora non ho più fatto nulla di realistico. Il realismo non mi diede alcuna soddisfazione. A me sembra un orientamento del tutto sbagliato per le arti ». (DAVID ROBINSON, cit.).

resting thing I have ever done, I think — the climax of this kind of theatre. It was based on Maeterlinck's play; the music — all for organ — was written by Otto Luning; and Martha Graham came to Rochester to arrange the dances » (2). Nel 1925, pure a Rochester, Mamoulian organizzò la Eastman Theatre School, che diresse fino al 1926.

Nel 1926 egli fu chiamato a New York dal Theatre Guild, perché insegnasse nella sua scuola. A partire dal 1927 divenne anche regista presso il Guild Theatre, esordendovi nell'ottobre con *Porgy,* il dramma d'ambiente negro di Dorothy e Du Bose Heyward, che ebbe grande successo e valse a stabilire la sua reputazione. Del *cast* facevano parte Frank Wilson, Evelyn Ellis, Jack Carter e Percy Verwayne. « In it I tried all my ideas of a dramatic integration of many elements ... At this time I felt it should be possible, in a stage production, to take a snapshot of the stage picture at any moment, and record an artistic composition. So each movement and grouping was minutely rehearsed. The negro actors were often required to adopt poses which were neither comfortable nor natural, but which *looked* right on the stage. That's stage truth » (3). Una scena, in apertura d'atto (II), non era prevista dal copione. Si tratta di quella che presentava il risveglio di Catfish Row mediante una « sinfonia di rumori », concertata in varietà di ritmi (« it all had to be conducted like an orchestra ») (4).

Per il Guild Th. Mamoulian mise in scena successivamente: *Marco Millions* di Eugene O'Neill (1928) (protagonista Alfred Lunt); *Wings Over Europe* di Robert Nichols e Maurice Browne (1928); *The Game of Love and Death* di Romain Rolland (1929); *A Month in the Country* di Ivan Turgenev (1930), in un proprio adattamento (protagonista Alla Nazimova). In altri teatri Mamoulian mise in scena fra l'altro: *These Modern Women; Cafe Tomaza; Women; Congai;* R.U.R. di Karel Čapek (1929); *A. Farewell to Arms* di Laurence Stallings, dal romanzo di E. Hemingway (1929); *Solid South.* Nel frattempo Mamoulian aveva iniziato la sua attività cinematografica a New York e si era poi trasferito a Hollywood, così che egli sospese nel 1931 l'attività teatrale. In tale anno mise in scena al Metropolitan Theatre l'opera di Arnold Schoenberg *The Hand of Fate* (*Die glückliche Hand*).

---

(2) « teatro autenticamente drammatico, un teatro che combinasse tutti gli elementi di movimento, danza, recitazione, musica, canto, scenografia, illuminazione, colore e così via. *Sister Beatrice,* che misi in scena a Rochester, è la cosa più interessante che io abbia mai fatta, credo — l'apice di questo tipo di teatro. Era basata sul dramma di Maeterlinck; la musica — tutta per organo — era stata scritta da Otto Luning; e Martha Graham venne a Rochester per curare le danze ». (DAVID ROBINSON, cit.).

(3) « In questo spettacolo misi alla prova tutte le mie idee relative ad una integrazione drammatica di molteplici elementi ... A quell'epoca io ritenevo che dovesse essere possibile, in uno spettacolo teatrale, fotografare il quadro scenico in qualsiasi momento, fissando così una composizione artistica. Di conseguenza ogni singolo movimento e raggruppamento era minuziosamente provato. Agli interpreti negri venne chiesto spesso di adottare pose che non erano né comode né naturali, ma che *apparivano* giuste sulla scena. Questa è la verità scenica ». (DAVID ROBINSON, cit.).

(4) « tutto doveva essere diretto come un'orchestra ». (DAVID ROBINSON, cit.).

Al teatro Mamoulian non doveva fare ritorno che nell'ottobre 1935, quando allestì per il Theatre Guild, all'Alvin Theatre di New York (il *try-out* ebbe luogo a Boston), l'opera di George Gershwin *Porgy and Bess,* basata sul dramma da lui allestito otto anni prima. A detta dello storico del teatro musicale americano Cecil Smih, « Mamoulian's staging was resourceful and reasonably appropriate, though it ran more to trick effects than Robert Ross' direction of Cheryl Crawford's revival in 1942, which was in many ways superior to the earlier version » (5).

Dopo parecchi altri anni di operosità cinematografica esclusiva, Mamoulian fece ritorno nel 1943 alle scene musicali, che divennero il suo presso che unico terreno d'azione in campo teatrale. Del marzo di quell'anno è la regia, per conto del Theatre Guild, al St. James' Theatre, del *musical Oklahoma!* di Oscar Hammerstein II e Richard Rodgers, il cui strepitoso successo si è tradotto in migliaia di repliche, in successive riprese ed in tournées in patria e all'estero (anche in Italia). Basato sul *folk play* di Lynn Riggs *Green Grow the Lilacs, Oklahoma!* conquistò il pubblico statunitense grazie al suo sapore « folcloristico ». Per il nostro palato troppo fragile e convenzionale è la sostanza del testo, che non sempre il garbo delle musiche e delle canzoni basta a compensare. Il punto di forza dello spettacolo è dato comunque — oltre che da certe « composizioni » — dalle coreografie di Agnes De Mille, delle quali il regista si è valso con gusto e sapienza, riuscendo a creare quadri festosamente popolareschi. *Oklahoma!* fu in ogni caso, alla sua epoca, uno spettacolo in certa misura sperimentale e rivoluzionario, dato che la sua impostazione si contrapponeva a determinate convenzioni del teatro musicale (funzionalità di ogni elemento — a cominciare dalle danze — nei confronti del testo e della sua ambientazione « nazionale »).

Le successive realizzazioni di Mamoulian sulle scene musicali furono: *Sadie Thompson,* adattamento suo e di Howard Dietz del dramma *Rain* di J. Colton e C. Randolph ispirato alla novella di W. S. Maugham, con musica di Vernon Duke (Alvin Th., 1944); *Carousel* di Hammerstein II e Rodgers, dalla commedia *Liliom* di F. Molnar (Majestic Th., 1945), altro grande successo, che fruttò a Mamoulian il Donaldson Award per la regia; *St. Louis Woman* di A. Bontemps e C. Cullen, con *lyrics* di J. Mercer e musica di Harold Arlen (Martin Beck Th., 1946), un « Negro musical », assai lodato (secondo alcuni sarebbe « the greatest all-coloured musical ») (6); *Lost in the Stars* di Maxwell Anderson e Kurt Weill (Music Box Th., 1949), una « musical tragedy »; *Arms and the Girl* dello stesso Mamoulian, in collaborazione con H. e D. Fields e con musiche di Morton Gould (Broadway Th., 1951). A tali

---

(5) « La messa in scena di M. era piena di risorse e ragionevolmente appropriata, sebbene indulgesse ad effetti artificiosi più della regia di Robert Ross per la ripresa prodotta da Cheryl Crawford nel 1942, che era sotto molti aspetti superiore all'edizione precedente ». (CECIL SMITH: *Musical Comedy in America,* New York, Theatre Arts Books, 1950).

(6) « il più grande fra i *musicals* con *cast* tutto di colore ». (DAVID ROBINSON, cit.).

spettacoli musicali va aggiunto il dramma *Leaf and Bough* di J. Hayes, da Mamoulian allestito nel 1949 al Cort Theatre.

Nell'ultima dozzina d'anni Mamoulian è rimasto inattivo in teatro. Oltre che dei citati testi teatrali, egli è autore di novelle, di versi, di articoli. Mamoulian è cittadino statunitense. Nel 1963 ha fatto parte della giuria del Festival cinematografico di Cannes.

(*g.c.c.*)

Filmografia

1929-30 **APPLAUSE** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** dal romanzo di Beth Brown - **adatt.** e **sc.:** Garrett Fort - **f.:** George Folsey - **canzoni:** E. Y. Harburg e Jay Gorney, E. Ray Goetz, Joe Young e Pete Wendling, Dolly Morse e Joe Burke, Billy Rose, Harry Link e « Fats » Waller - **mo.:** John Bassler - **int.:** Helen Morgan, Joan Peters, Fuller Melish, jr., Jack Cameron, Henry Wadsworth, Dorothy Cummings - **p.:** Paramount.

1931 **CITY STREETS (Le vie della città)** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** da un racconto di W. Dashiell Hammett - **adatt.:** Max Marcin - **sc.:** Oliver H. P. Garrett - **f.:** Lee Garmes - **int.:** Gary Cooper, Sylvia Sidney, Paul Lukas, William Boyd, Guy Kibbee, Stanley Fields, Wynne Gibson, Betty Sinclair - **p.:** Paramount.

1932 **DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Il dottor Jekyll)** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** dal racconto « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde » di Robert Louis Stevenson - **sc.:** Samuel Hoffenstein e Percy Heath - **f.:** Karl Freund - **scg.:** Hans Dreier - **c.:** Travis Banton - **mo.:** William Shae - **int.:** Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Halliwell Hobbes, Edward Everett Horton, Arnold Lucy, Tempe Pigott, Col. Mac Donell, Edgar Morton - **p.:** Rouben Mamoulian per la Paramount.

LOVE ME TONIGHT (Amami stanotte) — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** da una commedia di Paul Armont e Léopold Marchand - **sc.:** Samuel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion, jr. - **f.:** Victor Milner - **scg.:** Hans Dreier - **m.:** Richard Rodgers - **canzoni:** Lorenz Hart e Richard Rodgers - **int.:** Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Charles Ruggles, Charles E. Butterworth, Myrna Loy, Charles Aubrey Smith, Elizabeth Patterson, Ethel Griffies, Blanche Frederici, Joseph Cawthorn, Ethel Wales - **p.:** Rouben Mamoulian per la Paramount.

1933 **THE SONG OF SONGS (Il Cantico dei Cantici)** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** dal dramma di Edward Brewster Sheldon, basato sul romanzo « Das hohe Lied » di Hermann Sudermann - **sc.:** Leo Birinski e Samuel Hoffenstein - **f.:** Victor Milner - **m.:** Ralph Rainger - **canzoni:** Edward Heyman e Frederick Hollander, Leo Robin e Ralph Rainger - **int.:** Marlene Dietrich, Brian Aherne, Lionel Atwill, Alison Skipworth, Hardie Albright, Helen Freeman - **p.:** Rouben Mamoulian per la Paramount.

QUEEN CHRISTINA (La regina Cristina) — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** Salka Viertel e Margaret P. Levine - **sc.:** Salka Viertel e H.M. Harwood - **dial.:** Samuel N. Behrman - **f.:** William Daniels - **scg.:** Alexander Toluboff e Edwin B. Willis - **c.:** Adrian - **m.:** Herbert Stothart - **mo.:** Blanche Sewell - **int.:** Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young, Charles Aubrey Smith, Reginald Owen, George Revenent - **p.:** Walter Wanger per la Metro-Goldwyn-Mayer.

1934 **WE LIVE AGAIN (Resurrezione)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : dal romanzo « Voskresenie » di Lev N. Tolstòj - **adatt.** : Preston Sturges, Maxwell Anderson, Leonard Praskins - **sc.** : Leonard Praskins - **f.** : Gregg Toland - **scg.** : Sergei Sudeikin - **direzione m.** : Alfred Newman - **mo.** : Otho Lovering - **int.** : Anna Sten, Fredric March, Jane Baxter, Charles Aubrey Smith, Ethel Griffles, Gwendolyn Logan, Jessie Ralph, Sam Jaffe, Cecil Cunningham, Dale Fuller - **p.** : Rouben Mamoulian per la Samuel Goldwyn - **d.** : United Artists.

1935 **BECKY SHARP (Becky Sharp)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : dal romanzo « Vanity Fair » di William M. Thackeray e dal dramma « Becky Sharp » di Langdon Mitchell - **sc.** : Francis Edward Faragoh - **f.** (Technicolor) : Ray Rennahan - **direzione delle luci** : Bert Wayne - **color design** : Robert Edmond Jones - **co.scg.** : Wiard B. Ihnen - **arredamento** : George Hazenbush - **trucco** : Sam Kaufman - **m.** : Roy Webb - **direzione m.** : Max Steiner - **cor.** : Russell Lewis - **mo.** : Archie F. Marshek - **int.** : Miriam Hopkins, Frances Dee, Cedric Hardwicke, Billie Burke, Alison Skipworth, Nigel Bruce, Alan Mowbray, Colin Topley, G. P. Huntley, jr., George Hassell, William Faversham, Charles Richman, Doris Lloyd, Leonard Mudie, Bunny Beatty, Finis Barton, Olaf Hytten, Pauline Garon, James « Hambone » Robinson, Elspeth Dudgeon, Tempe Pigott, Ottola Nesmith - **p.** : Kenneth MacGowan e Rouben Mamoulian per la Pioneer Pictures - **d.** : R.K.O. - Radio Pictures.

1936 **THE GAY DESPERADO (Notti messicane)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : Leo Birinski - **sc.** : Wallace Smith - **f.** : Lucien Andriot - **scg.** : Richard Day - **c.** : Omar Kiam - **direzione m.** : Alfred Newman - **canzoni** : Holt Marvell e George Posford ; Miguel Sandoval - **mo.** : Margaret Clancey - **int.** : Nino Martini, Ida Lupino, Leo Carrillo, Mischa Auer, Harold Huber, Stanley Fields, Harold Blakeney - **p.** : Pickford- Lasky - **d.** : United Artists.

1937 **HIGH, WIDE AND HANDSOME (Sorgenti d'oro)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s., sc.** e **parole delle canzoni** : Oscar Hammerstein II - **dial. aggiunti** : George O'Neil - **f.** : Victor Milner e Theodor Sparkuhl - **scg.** : Hans Dreier e John Goodman - **c.** : Travis Banton - **m.** : Jerome Kern - **arrangiamenti** : Russell Bennett - **direzione m.** : Boris Morros - **cor.** : Le Roy-Prinz - **mo.** : Archie F. Marsket - **e.f.s.** : Gordon Jennings - **int.** : Irene Dunne, Randolph Scott, Dorothy Lamour, Elizabeth Patterson, Akim Tamiroff, Alan Hale, Charles Bickford, Irving Pichel, Raymond Burn - **p.** : Arthur Hornblow jr. per la Paramount.

GOLDEN BOY (Passione o **Il ragazzo d'oro)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : dal dramma di Clifford Odets - **sc.** : Victor Heerman, Sarah Y. Mason, Lewis Metzer, Daniel Taradash - **f.** : Nick Musuraca e Karl Freund - **scg.** : Lionel Banks - **m.** : Victor Young - **direzione m.** : Morris W. Stoloff - **mo.** : Otto Meyer - **int.** : Barbara Stanwyck, William Holden, Adolphe Menjou, Lee J. Cobb, Joseph Calleja, Sam Levene, Edward S. Brophy, Beatrice Blinn, William H. Strauss, Don Beddoe, Frank Jenks, Clinton Rosemond, Howard Da Silva - **p.** : William Perlberg per la Columbia.

1940 **THE MARK OF ZORRO (Il segno di Zorro)** — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : dal romanzo « The Curse of Capistrano » di Johnston McCulley - **adatt.** : Garrett Fort e Bess Meredyth - **sc.** : John Taintor Foote - **f.** : Arthur Miller - **direzione m.** : Alfred Newman - **mo.** : Robert Bischoff - **int.** : Tyrone Power, Linda Darnell, Basil Rathbone, Gale Sondergaard, Eugene Pallette, Montague Love, Pedro de Cordoba, Frank Puglia - **p.** : Twentieth Century-Fox.

BLOOD AND SAND (Sangue e arena) — **r.** : Rouben Mamoulian - **s.** : dal romanzo « Sangre y arena » di Vicente Blasco Ibañez - **sc.** : Jo Swerling - **f.** (Technicolor) : Ernest Palmer e Ray Rennahan - **scg.** : Richard

Day e Joseph C. Wright - **c.:** Travis Banton - **direzione m.:** Alfred Newman - **int.:** Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth, Roddy McDowall, Margaret O'Brien, John Carradine, J. Carrol Naish, Alla Nazimova, Anthony Quinn, Ann Todd, Pedro de Cordoba, William Montague (Monty Banks), Lynn Bari, Laird Cregar - **p.:** Darryl F. Zanuck e Robert T. Kane per la Twentieth Century-Fox.

1942 **RINGS ON HER FINGERS (Ragazze che sognano)** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** Robert Pirosh e Joseph Schrak - **sc.:** Ken Englund - **f.:** Lee Garmes - **direzione m.:** Cyril Mockridge - **canzone:** Alfred Newman - **int.:** Henry Fonda, Gene Tierney, Laird Cregar, Spring Byington, Frank Orth, John Shepperd, Henry Stephenson - **p.:** Milton Sperling per la Twentieth Century-Fox.

1948 **SUMMER HOLIDAY** — **s.:** dalla commedia « Ah, Wilderness ! » di Eugene O'Neill - **adatt.:** Irving Brecher e Jean Holloway - **sc.:** Frances Goodrich e Albert Hackett - **f.** (Technicolor) : Charles Schoenbaum - **scg.:** Cedric Gibbons e Jack Martin Smith - **arredamento:** Edwin B. Willis e Richard Pefferle - **c.:** Walter Plunkett - **superv. c.:** Irene - **m.:** Harry Warren - **canzoni:** Ralph Blane e Harry Warren - **direzione m.:** Lennie Hayton - **cor.:** Charles Walters - **mo.:** Albert Akst - **int.:** Mickey Rooney, Gloria De Haven, Walter Huston, Frank Morgan, Butch Jenkins, Marilyn Maxwell, Agnes Moorehead, Selena Royle, Michael Kirby, Shirley Johns, Hal Hackett, Ann Francis, John Alexander, Virginia Brissac, Howard Freeman, Alice MacKenzie, Ruth Brady - **p.:** Arthur Freed per la Metro-Goldwyn-Mayer.

1957 **SILK STOCKINGS (La bella di Mosca)** — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** dalla commedia musicale di George S. Kaufman, Leueen McGrath e Abe Burrows, con musica di Cole Porter, a sua volta basata sul film *Ninotchka* (Ninothcka, 1939) di Ernst Lubitsch e sulla omonima commedia di Melchior Lengyel - **sc.:** Leonard Gershe e Leonard Spigelgass - **f.** (Cinemascope, Metrocolor) : Robert Bronner - **scg.:** William A. Horling e Randall Duell - **m.:** Cole Porter - **superv. m.:** Andre Previn - **mo.:** Harold F. Kress - **int.:** Fred Astaire, Cyd Charisse, Janis Paige, Peter Lorre, George Tobias, Jules Munshin, Joseph Buloff, Wim Sonneveld, Belita - **p.:** Arthur Freed per la Metro-Goldwyn-Mayer.

N. B. – Ai film diretti da R. M. va aggiunto **Never Steal Anything Small** (Gangster, amore e una . . . Ferrari, 1958) di Charles Lederer, basato sulla commedia « The Devil's Hornpipe » di Maxwell Anderson e Rouben Mamoulian.

Alla raccolta dei dati per la presente filmografia (e per la bibliografia che segue) ha recato un prezioso contributo Davide Turconi, che l'autore tiene a ringraziare per tale sua collaborazione.

(g.c.c.)

Appunti per una bibliografia

Su Rouben Mamoulian non è stato scritto alcun libro né, per quanto mi risulta, alcuno studio complessivo approfondito ed aggiornato. Compilare una sua bibliografia significa annotare materiale assai sparso, in taluni casi non consultabile, in Italia, ed a carattere in prevalenza giornalistico. (Il discorso vale non solo per gli scritti critici *su* Mamoulian e sulle sue opere e per le interviste, ma anche per gli scritti *di* Mamoulian). In una bibliografia, tutto sommato, così magra è evidente che va riservato un posto di riguardo ai volumi di storia del cinema mondiale o statunitense, etc., nei quali Mamoulian occupa un posto adeguato o almeno non troppo inadeguato.

a) Scritti di M.:

Some problems in the direction of color pictures, in « International Protographer », luglio 1935;

Idem, in « Journal of the Society of Motion Picture Engineers », agosto 1935;

Gli umili di Hollywood, in « Scenario », marzo 1938;

Necessario divorzio, in « Sipario », ottobre 1948;

Bernhardt versus Duse, in « Theatre Arts », settembre 1957;

Bernhardt e Duse, due interpretazioni, in « Bianco e Nero », dicembre 1958 (traduzione del precedente).

N.B. Il citato scritto sulla Bernhardt e la Duse venne pubblicato come anticipo su di un volume, *The Art of Gods and Monkeys,* che non risulta sia stato finora pubblicato.

b) Interviste:

Harry Alan Potemkin: *Movie: New York Notes,* in « Close Up », marzo 1930;

Francesco Pasinetti: *Conversazioni con Mamoulian,* in « Cinema », 25 ottobre 1937 (n. 32, v.s.);

David Robinson: *Painting the Leaves Black — Rouben Mamoulian interviewed by D.R.,* in « Sight and Sound », estate 1961;

— *Qui êtes-vous, Rouben Mamoulian?,* in « Le Film Français-Cinémonde » (Le bulletin d'information du Festival du Film de Cannes), 12 maggio 1963.

c) Volumi storici di carattere generale:

Eric H. Rideout: *The American Film,* Butler and Tanner, Londra, 1937;

Carl Vincent: *Historie de l'Art Cinématographique,* Ed. du Trident, Bruxelles, 1939; (ed. ital. *Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1949);

Francesco Pasinetti: *Storia del cinema,* Bianco e Nero, Roma, 1939.

Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film,* Harcourt, Brace and Co., New York, 1939 (ed. ital. *L'avventurosa storia del cinema americano,* Einaudi, Torino, 1952);

FREDERIC M. THRASHER (edited by): *Okay for Sound,* Duell, Sloan and Pearce, New York, 1946;

ANGEL ZUÑIGA: *Una historia del cine,* voll. I e II, Ed. Destino, Barcelona, 1948;

PAUL ROTHA e RICHARD GRIFFITH: *The Film Till Now,* parte terza, « The Film Since Then » di R. Griffith, Vision, Londra, 1949;

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *Historia del Cine,* vol. V, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950;

RENÉ JEANNE e CHARLES FORD: *Histoire Encyclopedique du Cinéma,* vol. III, « Le Cinéma Américain 1895-1945 », Laffont, Parigi, 1955;

ARTHUR KNIGHT: *The Liveliest Art,* Macmillan, New York, 1957;

ERIK ULRICHSEN e JORGEN STEGELMANN: *Showfilmens förvandling,* Wahlström & Widstrand, Stoccolma, 1958;

JERZY TOEPLITZ: *Historia Sztuki Filmowej,* vol. III (1928-1933), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsavia, 1959;

LINO LIONELLO GHIRARDINI: *Storia generale del cinema,* vol. II, Marzorati, Milano, 1959;

HENRI AGEL: *Romance américaine,* Ed. du Cerf, Parigi, 1963.

d) ARTICOLI, NOTE, ETC.:

FRANCIS BIRRELL: *The Art of Mamoulian,* in « New Statesman and Nation », 26 novembre 1932;

DWIGHT MACDONALD: *Notes on Hollywood Directors,* in *Introduction to the Art of the Movies,* a cura di Lewis Jacobs, The Noonday Press, New York, 1960 (apparso in origine in « Symposium », marzo-giugno 1933);

ALBERTO CONSIGLIO: *Rouben Mamoulian,* in « Intercine », n. 6, 1935;

MARCO RAMPERTI: *Rouben Mamoulian,* in « La Stampa », 2 aprile 1935;

OSVALDO CAMPASSI: *Mestiere di Mamoulian,* in « Cinema », 25 dicembre 1938 (n. 60, v.s.);

— *Rouben Mamoulian,* in « Current Biography », 1949;

O. B. G. (OSCAR B. GOODMAN), D. T. (DAVIDE TURCONI) — per il teatro — e G. C. C. (GIULIO CESARE CASTELLO) per il cinema: *Rouben Mamoulian,* in *Enciclopedia dello Spettacolo,* vol. VII, Le Maschere, Roma, 1960;

T. R. (TINO RANIERI): *Rouben Mamoulian,* in *Filmlexicon degli Autori e delle Opere,* vol. IV, Bianco e Nero, Roma, 1961;

ANDREW SARRIS: *The American Cinema* (capitolo « Fallen Idols »), in « Film Culture », n. 28, primavera 1963.

e) RECENSIONI E SCRITTI RIGUARDANTI SINGOLI FILM:

Su *City Streets*:

JEAN-GEORGES AURIOL in « La Revue du Cinéma », 1ª serie, n. 26, 1° settembre 1931, poi, in lingua italiana, in « Cinema », 1° novembre 1952, (n. 97, n.s.);

ERNESTO G. LAURA in « Nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America (1926-32) », in « Bianco e Nero », settembre-ottobre 1962.

Su *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*:

AUTORI ITALIANI VARÎ (estratti di recensioni), in *Venezia 1932-1939,* a cura di Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri, Bianco e Nero, Roma, 1959 (apparso in origine in « Bianco e Nero », agosto-settembre-ottobre 1959).

Su *Love Me Tonight*:

ERNESTO G. LAURA, cit.

Su *Queen Christina*:

AUTORI ITALIANI VARÎ (estratti di recensioni), in *Venezia 1932-1939,* cit.
Diversi voll. su Greta Garbo, tra cui: FAUSTO MONTESANTI: *Greta Garbo,* Canesi, Roma, 1963.

Su *Becky Sharp*:

GERALD BREITIGAM: *Color Magic on the Screen* (intervista con R. E. Jones), in « New Movie », febbraio 1935;

KARL HALE: *Learn About Shooting Color From « Becky Sharp »,* in « The American Cinematographer », luglio 1935;

ANDREW R. BOONE: *Colour Comes,* in « Film Weekly », 12 luglio 1935;

AUTORI ITALIANI VARÎ (estratti di recensioni), in *Venezia 1932-1939,* cit.;

A. V.: *Colour and « Becky Sharp »,* in « Sight and Sound », autunno 1935;

RAFFAELE CALZINI ed altri in « Presente e avvenire del cinema a colori », in « Lo Schermo », dicembre 1935, gennaio, febbraio, marzo e aprile 1936;

MATTIA PINOLI (recensione), in « Cinema », 25 novembre 1936 (n. 10, v.s.);

FAUSTO MONTESANTI in « Prospettive del Technicolor », in *Il colore nel film,* a cura di Guido Aristarco, « Sequenze », n. 1, Parma, settembre 1949 (vi si parla anche di *Blood and Sand*);

SERGIO ROMANO: *Becky Sharp,* in *Il colore nel film,* cit.;

FAUSTO MONTESANTI in « Lineamenti di una storia del film a colori », in « Bianco e Nero », febbraio-marzo-aprile 1954;

GIULIO CESARE CASTELLO in « Retrospettive a Venezia », in « Ferrania », novembre 1956;

MARIO GROMO in *Film visti,* « Bianco e Nero », Roma, 1957.

Su *The Gay Desperado*:

Anonimo in « Bianco e Nero », novembre 1937.

N.B. Le indicazioni incluse in quest'ultimo settore della bibliografia sono assai limitate, un po' per la notevole difficoltà di raccogliere dati relativi alle recensioni straniere degli anni prebellici (e di vagliarne l'interesse), un po' per la modesta rilevanza di tutte o quasi le opere firmate da Mamoulian a partire dalla metà degli anni trenta. Per diverse di queste è comunque abbastanza agevole reperire note di recensione in periodici, specializzati (a cominciare da « Cinema » e « Bianco e Nero ») e non.

Film usciti a Roma dal 1° al 29-II-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Alta infedeltà.
Assassino è in smoking, L' - v. *Candidate for Murder.*
A sud rullano i tamburi - v. *Drums in the Deep South* (riedizione).
Belva di Saigon, La - v. *Der Schwarze Panther von Retana.*
Braccio sbagliato della legge, Il - v. *The Wrong Arm of the Law.*
Calda vita, La.
Capitan Sinbad - v. *Captain Sinbad.*
Christine Keeler - v. *The Christine Keeler Story* o *The Keeler Affair.*
Confetti al pepe - v. *Dragées au poivre.*
Domenica a New York, Una - v. *Sunday in New York.*
Due mafiosi, I.
Frenesia dell'estate.
Gialli di Edgar Wallace, n. 4, I.
Giorni caldi a Palm Springs - v. *Palm Springs Week-end.*
Golia e il cavaliere mascherato.
In famiglia si spara - v. *Les tontons flingueurs.*
Invincibile cavaliere mascherato, L'.
Leone di San Marco, Il.
Letti separati - v. *The Wheeler Dealers.*
Malamondo, I.
McLintock!
Napoleone a Firenze.
Nel bene e nel male - v. *Françoise ou la vie coniugale.*
Non puntate sul perdente - v. *Never Black Losers.*
Notte del delitto, La - v. *Twilight of Honor.*
Orde di Gengis Kan, Le.
Sammy va al Sud - v. *Sammy Goes South.*
Tentazioni proibite.
Terra nera - v. *In Old Oklahoma* (riedizione).
Tre spietati, I - v. *El sabor de la venganza.*
Vento caldo di battaglia - v. *Les carillons sans joie.*
Vincitori, I - v. *The Victors.*
Vita coniugale - v. *Jean-Marc ou la vie coniugale.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

ALTA INFEDELTÀ — **s. e sc. :** Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **m. :** Armando Trovajoli - **1° epis. : SCANDALOSO** — **r. :** Franco Rossi - **f. :** Ennio Guarnieri - **scg. :** Gianni Polidori - **mo. :** Giorgio Serralongo - **int. :** Nino Manfredi (Francesco Mangini), Fulvia Franco (Raffaella, sua moglie), John Philip Law (Ronald, l'archeologo), Eleanor Beaucour (la padrona della pensione), Vittorio La Paglia (il ritardato), Luigi Zerbinati (il padre del ritardato) - **2° epis. : PECCATO NEL POMERIGGIO** — **r. :** Elio Petri - **f. :** Ennio Guarnieri - **scg. :** Piero Gherardi - **mo. :** Ruggero Mastroianni - **int. :** Charles Aznavour (Giulio), Claire Bloom (Laura, sua moglie) - **3° epis. : LA SOSPIROSA** — **r. :** Luciano Salce - **f. :** Ennio Guarnieri - **scg. :** Gianni Polidori - **mo. :** Roberto Cinquini - **int. :** Monica Vitti (Gloria), Jean-Pierre Cassel (Tonino), Sergio Fantoni (Paolo, marito di Gloria) - **4° epis. : GENTE MODERNA** — **r. :** Mario Monicelli - **f. :** Gianni Di Venanzo - **scg. :** Mario Garbuglia - **mo. :** Adriana Novelli - **int. :** Ugo Tognazzi (Cesare Bertolazzi), Michèle Mercier (Zoraide, sua moglie), Bernard Blier (Reguzzoni) - **p. :** Gianni Hecht-Lucari per la Documento Film / S.P.C.E. - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** Dino De Laurentiis Cinemat. Distr.

CALDA VITA, La — **r. :** Florestano Vancini.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

CANDIDATE FOR MURDER (L'assassino è in smoking) — (Fa parte del programma **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 4**) - **r. :** David Villiers - **s. :** dal romanzo poliziesco « The Best Laid Plans of a Man in Love » di Edgar Wallace - **sc. :** Lukas Heller - **f. :** Bert Mason - **m. :** Charles Blackwell - **scg. :** Peter Proud - **mo. :** Bernard Gribble - **int. :** Michael Gough (Donald Edwards), Erika Remberg (Helene Edwards), Hans Borsody (Kersten), John Justin (Robert Vaughan), Paul Whitsun-Jones (Phillips), Vanda Godsell (Betty Conlon), Jerold Wells (ispettore di polizia), Annika Wills (Jacqueline), Victor Charrington (barman), Ray Smith (autista) - **p. :** Jack Greenwood per la Merton Park - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Rank.

CAPTAIN SINBAD (Capitan Sinbad) — **r. :** Byron Haskin - **s. e sc. :** Samuel B. West e Harry Relis - **f.** (Wondrascope, Technicolor) : Eugene Shuftan, Günther Senftleben - **m. :** Michel Michelet - **e. f. s. :** Tom Howard - **e. s. :** Augie Lohman - **scg. :** Werner e Isabelle Schlichting, Arno Richter - **mo. :** Eric Boyd Perkins, Leon Birnbaum - **cor. :** Gene Reed - **int. :** Guy Williams (Sinbad), Heidi Brühl (principessa Jana), Abraham Sofaer (Mago Galgo), Pedro Armendariz (El Kerim), Bernie Hamilton, James Dobson, Walter Barnes, John Crawford, Geoffrey Toone, Lawrence Montaigne, Maurice Marsac, Helmut Schneider, Henry Brandon, Rolf Wanka, Margaret Jahnen - **p. :** Frank e Herman King per la King Brothers / Bavaria - **o. :** U.S.A.-Germania Occ., 1962-1963 - **d. :** M.G.M.

CARILLONS SAN JOIE, Les (Vento caldo di battaglia) — **r. :** Charles Brabant - **s. :** dal romanzo di Charles Bourgeon - **adatt. e d. :** Denys de la Patellière e C. Brabant - **sc. :** Claude Barma - **f.** (Dyaliscope) : Ghislain Cloquet - **m. :** Georges Auric - **scg. :** Jacques Paris - **mo. :** Claude Durand - **int. :** Dany Carrel (Lea), Raymond Pellegrin (maresc. Bourgeon), Paul Meurisse (capit. de Lambérieux), Roger Hanin (soldato Maurice), Nane Germon, Georges Wilson, Alan Scott, Louis Seigner, Raymond Meunier, Eve Lacroix, Roger Dumas - **p. :** Lisa Films-Unidex-Régis Films-DA.MA. Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** regionale.

Quanto azzardato sia stato il credito da qualcuno assegnato a Charles Brabant sin dai tempi de La p... respectueuse (La mondana rispettosa, 1952) sta a dimostrare questo film apparentemente ambizioso (al quale ha collaborato anche Denys de La Patellière) che propone il dramma di coscienza di un reparto dell'esercito petainista di stanza in Tunisia al momento dello sbarco alleato nel Nord Africa. Ufficiali e soldati, pressati dall'avanzata concentrica degli alleati e dei tedeschi, si trovano a dover scegliere tra l'obbedienza al governo di Vichy e lo stimolo alla riscossa. Un tema abbastanza inconsueto e interessante, che avrebbe richiesto una trattazione, oltre che meno pesante e prolissa, anche più civilmente impegnata. Invece, vi sono toccati tutti i problemi possibili (non

ultimo quello del razzismo) senza alcun approfondimento e, quel che è peggio, lasciando largo adito ad equivoci, specie per quanto riguarda la lealtà e l'umanità, che sarebbero state interamente dalla parte dei tedeschi. (L.A.)

CHRISTINE KEELER STORY, The o The KEELER AFFAIR (Christine Keeler) — **r. :** Robert Spafford - **s.** e **sc. :** Matt White, Ronald Maxwell, R. Spafford che si sono ispirati alla vera storia di Christine Keeler e del dottor Stephen Ward - **f. :** Michel Rocca - **m. :** Roger Bourdin - **scg. :** Arthur Lawson - **mo. :** James Connock - **int. :** Yvonne Buckingham (Christine Keeler), John Drew Barrymore (dott. Stephen Ward), Alicia Brandet (Mandy Rice-Davies), Jimmy Moore (Johnny Edgecombe), Mel Welles, Peter Prowse, Mimi Heinrich, Christine Keeler - **p. :** John Nasht per la Topaz Film - **o. :** Gran Bretagna (girato completamente in Danimarca), 1963 - **d. :** Cineriz.

DRAGÉES AU POIVRE (Confetti al pepe) — **r. :** Jacques Baratier - **m. :** Ward Swingle - **mo. :** Nina Baratier - **d. :** Cineriz.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 18 e altri dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia 1963).

DUE MAFIOSI, I — **r. :** Giorgio Simonelli - **s.** e **sc. :** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Julio Ortas - **m. :** Giorgio Fabor, Stefano Torossi - **scg. :** Franco Lolli, Teddi (Tadeo) Villalba - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Moira Orfei, Aroldo Tieri, Mischa Auer, Gino Buzzanca, Silvia Solar, Isabella Biagini, Nino Musco, Carmelo Oliviero, Gia Sandri, Vittorio Bonos - **p. :** Fida Cinematografica / P. C. Hispamer Films - **o. :** Italia-Spagna, 1963 - **d. :** regionale.

FRANÇOISE OU LA VIE CONIUGALE (Nel bene e nel male) — **r., s.** e **sc. :** André Cayatte - **adatt. :** A. Cayatte, Louis Sapin, Maurice Aubergé - **d. :** L. Sapin - **f.** (Franscope) : Roger Fellous - **m. :** Louiguy - **scg. :** Robert Clavel - **mo. :** Paul Cayatte - **int. :** Marie José Nat (Françoise), Jacques Charrier (Jean-Marc), Jacqueline Porel (Line), Gianni Esposito (Ettore), Anne Caprile (madame Monier), Jacques Monod (Roger), Michel Subor, Macha Meril, Georges Rivière, Michèle Girardon, Yves Vincent, Yvan Chiffre, Corinne Armand, Michel Tureau, Jean-Claude Breton - **p. :** C.I.C.C.-Films Borderie-Terra Film / Jolly Film - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** UNIDIS (regionale).

FRENESIA DELL'ESTATE — **r. :** Luigi Zampa - **s.** e **sc. :** Age, Furio Scarpelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli - **f. :** Marcello Gatti - **m. :** Gianni Ferrio - **scg. :** Gianfranco Fini - **mo. :** Eraldo Da Roma - **int. :** Vittorio Gassman (capit. Nardoni), Graziella Galvani (Selene), Gabriella Giorgelli (Foschina), Amedeo Nazzari (Marcello), Lea Padovani (Alba Mannelli), Philippe Leroy (Manolo), Vittorio Congia (il corridore ciclista), Michèle Mercier (Gigi), Sandra Milo (Yvonne) - **p. :** Maleno Malenotti per la Ge.S.I. Cinematografica-C.I.S.A. / Les Films Agiman - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** Cineriz.

GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 4, I — E' formato da due film : **CANDIDATE FOR MURDER (L'assassino è in smoking)** e **NEVER BACK LOSERS (Non puntate sul perdente)**.

GOLIA E IL CAVALIERE MASCHERATO — **r. :** Piero Pierotti - **s.** e **sc. :** P. Pierotti, Luciano Martino - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m. :** A. Francesco Lavagnino - **scg. :** Salvatore Giancotti - **c. :** Walter Patriarca - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Mimmo Palmara (Juan), Ettore Manni (Blasco), José Greci (Blanca), Pilar Cansino (Estella), Alan Steel (Paco), Arturo Dominici (Don Ramiro), Piero Leri (Felipe), Dina De Santis (Dolores), Renato Navarrini (Don Francisco), Armando Guarnieri (Don Alvarez), Loris Gizzi (Pedro), Antonio Corevi, Nando Angelini, Gianni Baghino, Gaetano Scala, Ignazio Balsamo, Mauro Mannatrizio, Fidel Gonzales - **p. :** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

INVINCIBILE CAVALIERE MASCHERATO, L' — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Gino De Sanctis - **sc.**: G. De Sanctis, Luciano Martino, Guido Malatesta - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **scg.**: Giuseppe Piccolo - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Pierre Brice (Don Diego), Hélène Chanel (Carmencita), Daniele Vargas (Don Luis), Massimo Serato (Rodrigo), Aldo Bufi-Landi (Francisco), Gisella Arden (Maria), Carlo Latimer (Tabuca), Romano Ghini, Tullio Altamura, Nerio Bernardi, Giovanni Pazzafini, Gino Marturano, Loris Gizzi - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film / S.N.C. - **o.**: Italia-Francia, 1963 - **d.**: regionale.

JEAN-MARC OU LA VIE CONIUGALE (Vita coniugale) — **r.**: André Cayatte - **d.**: UNIDIS (regionale).

Tutti i dati tecnici ed artistici sono identici a quelli di **FRANÇOISE OU LA VIE CONIUGALE** (vedi).

KEELER AFFAIR, The — v. **CHRISTINE KEELER STORY, The.**

LEONE DI SAN MARCO, Il — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: Arpad De Riso, L. Capuano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alvaro Mancori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ernest Kromberg - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Gordon Scott (Manrico Masiero), Franca Bettoja (Isabella Fieschi), Gianna Maria Canale (Rossana), Rik Battaglia, Alberto Farnese, Giulio Marchetti - **p.**: Ottavio Poggi per la Liber Film - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Dear Film.

MALAMONDO, I — **r.**: Paolo Cavara - **s.**: da un'idea originale di P. Cavara, Ugo Gregoretti, Zanetti - **sc.**: P. Cavara, U. Gregoretti, Zanetti - **comm. parlato**: Aldo Castaldo, Torti, Strucchi - **voce.**: Riccardo Cucciolla - **f.** (Eastmancolor): Ennio Guarnieri - **m.**: Ennio Moricone - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **p.**: Goffredo Lombardo per la Titanus - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Titanus.

Il programma di partenza di questo « film-inchiesta » dell'ex aiuto di Jacopetti per Mondo cane *e* La donna nel mondo *non era poco impegnativo e interessante: si trattava di condurre un'indagine sugli squilibrati stati d'animo di certa gioventù europea nata dopo la guerra, per individuare, a quel che sembra, le ragioni di tanto smarrimento. Ma l'impegno non va molto al di là dell'enunciazione del tema, esposta nelle prime inquadrature del documentario da Bertrand Russell in persona. Quel che segue, infatti, non è che la consueta sequela di casi abnormi, di per sè poco significanti, dove la volontà di « scioccare » epidermicamente lo spettatore si sostituisce all'esigenza di un serio esame.* (L.A.)

McLINTOCK! (McLintock!) — **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.** e **sc.**: James Edward Grant - **f.** (Panavision, Technicolor): William H. Clothier - **m.**: Frank De Vol - **scg.**: Hal Pereira, Eddie Imazu - **mo.**: Otho Lovering - **int.**: John Wayne (McLintock), Maureen O'Hara (Katherine McLintock), Yvonne De Carlo (Louise Warren), Patrick Wayne (Devlin Warren), Stefanie Powers (Becky McLintock), Jack Kruschen (Birnbaum), Chill Wills (Drago), Jerry Van Dyke (Matt Douglas jr.), Edgar Buchanan (Bunny Dull), Bruce Cabot (Ben Sage), Perry Lopez (Davey Elk), Michael Pate (Puma), Strother Martin (Agard), Gordon Jones (Matt Douglas), Robert Lowery (governatore), H. W. Gim (Ching), Ed Faulkner (Youngben Sage), Aissa Wayne (Alice Warren), Chuck Roberson (sceriffo Lord), Mari Blanchard (Camille), John Stanley (Buffalo Veloce), Pedro Gonzales jr. (Carlos), Hal Needham (Carter), Hank Worden (Jeth), Leo Gordon (Jones), Kari Noven (Millie) - **p.**: Michael Wayne per la Batjac - **o.**: U.S.A., 1963 - **d.**: Dear.

Un film « alla maniera di Ford » ricalcato senza infingimenti, salvo che per l'ambiente (siamo in Arizona invece che in Irlanda), sui motivi di quella deliziosa commedia popolaresca e patriarcale che fu The Quiet Man *(Un uomo tranquillo, 1952). Lo ha diretto con accademico mestiere il figlio del compianto Victor McLaglen che fu aiuto di Ford per quel film e che si è avvalso della medesima coppia di affiatati protagonisti, lo Wayne e la O'Hara. Gli sviluppi del racconto (un ricco possidente, sindaco e re assoluto*

di una cittadina che porta il suo stesso nome, che aggiusta ogni difficile situazione con amabili battute o con epiche scazzottate, risolve alla fine con una dose di sonore sculacciate anche il più duro dei contrasti, che è quello stabilitosi con la moglie Katerine, la quale pretendeva da lui il divorzio e la custodia della figlia) sono tutti prevedibili; ma ciò non toglie che, grazie ad una ricca tipizzazione di figure maggiori e minori, alla simpatia che esse ispirano e ad un denso campionario di situazioni rumorose e facete, esso risulti abbastanza divertente. (L.A.)

NAPOLEONE A FIRENZE — **r.** e **sc.** : Piero Pierotti - **s.** : S. Catani, L. Scotti - **f.** : Augusto Tiezzi - **m.** : Giorgio Gaslini - **scg.** : Alessandro Manetti - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Memmo Carotenuto, Gloria Paul, Narciso Parigi, Barbara Nelli, Lauretta Masiero, Nino Taranto, Dolores Palumbo, Bruno Carotenuto, Adriano Rimoldi, Carlo Pisacane, Pietro De Vico, Nanda Primavera, Anna Campori, Carlo Campanini, Enrico Viarisio, Angela Pagani, Mario Zicavo, Anita Todesco, Giorgio Piamonti, Renato Navarrini - **p.** : Meridiana Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

NEVER BACK LOSERS (Non puntate sul perdente) — (Fa parte del programma **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 4**) - **r.** : Robert Tronson - **s.** : dal romanzo poliziesco « The Green Ribbon » di Edgar Wallace - **sc.** : Lukas Heller - **f.** : Bert Mason - **m.** : Bernard Ebbinghouse - **scg.** : Peter Mullins - **mo.** : Derek Holding - **int.** : Jack Hedley (Jim Mathews), Jacqueline Ellis (Marion Parker), Patrick Magee (Ben Black), Richard Warner (Crabtree), Derek Francis (R. R. Harris), Austin Trevor (col. Warburton), Harry Locke (Burnside), Larry Martyn (Clive Parker), Howard Pays (Freddie), Hilda Barry (signora Sanders), George Tovey (Wally Sanders), Larry Taylor (Reilly), Harold Goodwin (Floyd), Douglas Bradley-Smith (Carter), Tenniel Evans (dottore), Charlies Bird, Dervis Ward, Doug Robinson, George Hisdon, Stanley Morgan, Fanny Carby, Astor Sklair, Kenneth Midwood, John Lawrence, Freddie Fowler - **p.** : Jack Greenwood per la Merton Park - **o.** : Gran Bretagna, 1961 - **d.** : Rank.

ORDE DI GENGIS KAN, Le — **r.** : Clark Robinson (« inventato » dai noleggiatori italiani) - **s.** e **sc.** : Yasuki Kato - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor) : Teiji Yoshido - **m.** : Han Takahashi - **int.** : Hashizo Okawa, Mayumi Fujisato, Jun Tazaki, Fijro Kataoka - **p.** : Toei - **o.** : Giappone, 1960-61 (?) - **d.** : Filmar (regionale).

PALM SPRINGS WEEK-END (Giorni caldi a Palm Springs) — **r.** : Norman Taurog - **s.** e **sc.** : Earl Hammer jr. - **f.** (Technicolor) : Harold Lipstein - **m.** : Frank Perkins - **scg.** : Leroy Deane - **mo.** : Folmer Blangsted - **int.** : Troy Donahue (Jim Monroe), Connie Stevens (Gail Lewis), Ty Hardin (Stretch Fortune), Stefanie Powers (Paola Dixon), Robert Conrad (Eric Dean), Andrew Duggan, (Capo Dixon), Jack Weston (Freddy Campbell), Carole Cook (signora Noemi Yates), Jerry Van Dyke (Biff Roberts), Zeme North, Bill Numy, Dorothy Green, Robert Gothie, Greg Benedict, Gary Kincaid, Mark Dempsey, Jim Shane - **p.** : Michael A. Hoey per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Warner Bros.

SABOR DE LA VENGANZA, El (I tre spietati) — **r.** : Joaquin L. Romero Marchent - **s.** e **sc.** : Marcello Fondato, J. L. Romero Marchent - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Rafael Pacheco - **m.** : Riz Ortolani - **scg.** : Saverio D'Eugenio - **mo.** : Daniele Alabiso - **int.** : Richard Harrison, Robert Hundar, Gloria Milland, Billy Hyden, Fernando Sancho, Evelyn Merril, Andrew Scott, Miguel Palenzuola, Gloria Osuna - **p.** : Centauro Films / P.E.A. Prod. Cin. - **o.** : Spagna-Italia, 1963 - **d.** : regionale.

SAMMY GOING SOUTH (Sammy va al Sud) — **r.** : Alexander Mackendrick - **s.** : dal romanzo di W. H. Canaway - **sc.** : Denis Cannan - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Erwin Hillier, Norman Warwick - **m.** : Tristram Cary - **scg.** : Edward Tester - **mo.** : Jack Harris - **int.** : Edward G. Robinson (Cocky Wainwright), Fergus McClelland (Sammy), Constance Cummings (Gloria von Imhoff), Harry H. Corbett (Lem), Paul Stassino (Spyros Dracondopolous), Zia Mohyeddin (il Siriano), Orlando Martins (Abu Lubaba), John Turner (Heneker), Zena Walker (zia Jane),

Jack Gwillim (capo Polizia del distretto), Patricia Donahue (Cathie), Jared Allen (Bob), Guy Beghy (dottore), Steven Scott, Frederick Schiller, Swaleh, Tajiri, Faith Brown - **p. :** Hal Mason per la Greatshows / Michael Balcon Production - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** INDIEF.

SCHWARZE PANTHER VON RETANA, Der (La belva di Saigon) — r. : Jürgen Roland e Roberto Bianchi Montero - **s. :** G. Wittmann - **sc. :** Giovanni Simonelli, R. Bianchi Montero, Johannes Kai - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Klaus von Rautenfeld - **m. :** Marcello Giombini, Gerd Wilden - **scg. :** Giuseppe Ranieri, Hans Barthel - **mo. :** Enzo Alfonsi, Herbert Taschner - **int. :** Brad Harris (Larry), Luciana Gilli (Yvonne), Horst Frank (Paddberg), Heinz Drache (Roller), Marianne Koch (Nicole), Carlo Tamberlani (Padre Antonio), John Cameron, Chris Howland, Jerry Moore, Dorothy Parker, Ignazio Dolce - **p. :** Rapid / Cineproduzioni Associate - **o. :** Germania Occid.-Italia, 1962-63 - **d. :** Filmar (regionale).

SUNDAY IN NEW YORK (Una domenica a New York) — r. : Peter Tewksbury - **s. :** dalla commedia di Norman Krasna - **sc. :** Norman Krasna - **f.** (Metrocolor) : Leo Tover - **m. :** Peter Nero - **scg :** George W. Davis, Edward Carfagno - **mo. :** Fredric Steinkamp - **int. :** Cliff Robertson (Adam Tyler), Jane Fonda (Eileen Tyler), Rod Taylor (Mike Mitchell), Robert Culp (Russ Wilson), Jo Morrow (Mona Harris), Jim Backus - **p. :** Everett Freeman per la Seven Arts - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

TENTAZIONI PROIBITE — r. : Osvaldo Civirani - **s. e sc. :** O. Civirani - **comm. :** Brufata Civirani - **f.** (Eastmancolor) : O. Civirani - **voce :** Mario Colli - **m. :** Lallo Gori - **scg. :** Francesco Bronzi - **mo. :** Olga Petrini - **int. :** Yvonne De Carlo, Dolly Bel, Alan Kemp, Helen Bugge, Dana Ghia, Nella Asaro, Francesca Ungaro, Renato Rossini, Lilli Meloni, Anna Maria Mareglia, Mara Carisi, Gina Sampieri, Violetta Montenero, Gabriella De Vittor, Vivien Bocca, Graziella Rotatori, Karin Mayer, Uhti Hof, Albert Uzan, Renato De Montis, Pino Pennese, Ottavio Possidoni, Fulvio Pellegrino, Valerio Corradi, Roberta Dominici, Bianca Pividori, Lidia Carancini, Anna Maria Bellincioni, Silvana Corsini, Claudia Maiolini, Isa Mallucci, e in brevi apparizioni: Brigitte Bardot, Alberto Sordi, Carlo Dapporto, Christine Keeler, canta Carol Danell - **p. :** O. Civirani per la Wonder Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

TONTONS FLINGUEURS, Les (In famiglia si spara) — r. : Georges Lautner - **s. :** da « Grisbi or not Grisbi » di Albert Simonin - **dial. :** Michel Audiard - **f. :** Maurice Fellous - **altro int. :** Jean Lefebvre - **p. :** Gaumont / Ultra Film-Sicilia Cinematografica / Corona.

Vedere altri dati a pag. 48 e giudizio di L. Autera a pag. 46 del n. 2, febbraio 1964 (Festival di Bordighera).

TWILIGHT OF HONOR (La notte del delitto) — r. : Boris Segal - **s. :** da un romanzo di Al Dewlen - **sc. :** Henry Denker - **f.** (Panavision) : Philip Lathrop - **m. :** Johnny Green - **scg. :** George W. Davis, Paul Groesse - **mo. :** Hugh S. Fowler - **int. :** Richard Chamberlain (Davis Mitchell), Nick Adams (Ben Brown), Joan Blackman (Susan Harper), Claude Rains (Art Harper), James Gregory (Norris Bixby), Joey Heatherton (Laura May Brown), Pat Buttram (Cole Clinton), Donald Barry (Judson Elliott), Jeanette Nolan (Amy Clinton), Edgar Stehle (giudice James Tucker), James Bell (Charles Crispin), George Mitchell (Paul Farish), Bert Freed (sceriffo Wheeler), Robin Raymond (Teresa Braden), June Dayton (Vera Driscole), Arch Johnson (mister McWade), Linda Evans (Alice Clinton) - **p. :** William Perlberg e George Seaton per la Perlberg-Seaton Prod. - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

VICTORS, The (I vincitori) — r. : Carl Foreman.

Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.

WHEELER DEALERS, The (Letti separati) — **r. :** Arthur Hiller - **s. :** da un romanzo di George J. W. Goodman - **sc. :** G. J. W. Goodman, Ira Wallach - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Charles Lang jr. - **m. :** Frank De Vol - **scg. :** George W. Davis, Addison Hehn - **mo. :** Tom McAdoo - **int. :** James Garner (Henry Tryoon), Lee Remick (Mollie Thatcher), Phil Harris (J. Ray), Chill Wills (Ray Jay), Charles Watts (J. R.), Jim Backus (Bear), Maurice Grosfield (Spiegel), Luis Nye (Stanislau), John Astin (Hector Vanson), Patricia Crowley (Eloise), Bill Fawcett, Percy Kelton, Dal McKennon (i Whipples), Walter Burke (Billy Joe), H. M. Wynant (Bo Bluedog), Elliott Reid - **p. :** Martin Ransohoff per la Filmways - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

WRONG ARM OF THE LAW, The (Il braccio sbagliato della legge) — **r. :** Cliff Owen.

Vedere dati a pag. 48 e giudizio di L. Autera a pag. 45 del n. 2, febbraio 1964, (Festival di Bordighera).

Riedizioni

DRUMS IN THE DEEP SOUTH (A sud rullano i tamburi) — **r. :** William Cameron Menzies e Reeves Eason - **s. :** Hollister Noble - **sc. :** Philip Yordan, Sidney Harmon - **f.** (Supercinecolor) : Lionel Lindon - **m. :** Dimitri Tiomkin - **scg. :** Frank Sylos - **mo. :** Richard Hermance - **int. :** James Craig, Barbara Payton, Guy Madison, Barton MacLane, Craig Stevens, Tom Fadden, Robert Osterloh, Taylor Holmes, Robert Easton, Lewis Martin, Peter Brocco, Dan White, Louis Jean Heydt - **p. :** Maurice e Frank King per la King Bros - **o. :** U.S.A., 1951 - **d. :** regionale.

IN OLD OKLAHOMA (Terra nera) — **r. :** Albert S. Rogell - **s. :** da « The War of the Wildcats » di Thomson Burtis - **sc. :** Ethel Hill, Eleanor Griffin - **f. :** Jack Marte - **m. :** Walter Scharf - **scg. :** Russel Kimball - **m. :** Ernest Nims - **e. s. :** Howard Lydecker jr. - **int. :** John Wayne, Martha Scott, Albert Dekker, George « Gabby » Hayes, Maejorie Rambeau, Dale Evans, Grant Withers, Sydney Blackmer, Paul Fix, Cecil Cunningham, Irving Bacon, Byron Foulger, Anne O'Neill, Richard Graham - **p. :** Herbert Yates e Robert North per la Republic - **o. :** U.S.A., 1943 - **d. :** regionale.

In copertina: Rouben Mamoulian dirige Fredric March in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Il dottor Jekyll, 1932).